

Paul Auster

Una vida en palabras

Conversaciones con I. B. Siegumfeldt



Paul Auster

Una vida en palabras

Conversaciones con I. B. Siegumfeldt

ÍNDICE

SINOPSIS

Una vida en palabras es un diálogo entre Paul Auster y la profesora danesa I. B. Siegumfeldt acerca del oficio, el arte y la vida del escritor. Profundamente documentado, y dando un paso más allá de la biografía, estas páginas están plagadas de sorpresas y revelaciones que nunca han sido compartidas por el escritor, así como enseñanzas que a menudo saltan del campo de la literatura para hablarnos de la vida misma. Las conversaciones entre ambos empezaron en 2011 y se han desarrollado a lo largo de cinco años, cubriendo todas las obras narrativas del autor, así como los temas y obsesiones que las atraviesan.



Paul Auster

Una vida en palabras

Conversaciones con I. B. Siegumfeldt

Traducción del inglés por
Benito Gómez Ibáñez

PREFACIO

«Nadie puede decir de dónde proviene un libro, y menos que nadie la persona que lo escribe.» Esta frase, que aparece en la séptima novela de Paul Auster, *Leviatán*, fue escrita hace veinticinco años. Él insiste en que sigue siendo cierto. Pero, como siempre con Auster, hay más de una verdad. En el presente diálogo, tratamos de establecer los orígenes, la creación y la vida de las novelas y obras autobiográficas de Auster: libros que han cautivado y desconcertado a millones de lectores de todo el mundo en más de cuarenta lenguas.

Auster es uno de los autores contemporáneos más leídos en el mundo. Con su poesía, dejó huella por primera vez en la escena literaria en el decenio de 1970. Para ganarse la vida mientras escribía, se dedicó a hacer ensayos y traducciones, pero en 1979 empezó a centrarse en la prosa narrativa, y con la publicación del innovador libro de memorias *La invención de la soledad* y las ingeniosas novelas de *La trilogía de Nueva York* a mediados de los años ochenta, se despejó irremisiblemente un espacio en la escena literaria internacional para este maestro del relato, creador de intrincados mecanismos narrativos. Entonces, en la década de 1990, exploró una pasión de toda la vida por el cine: fue guionista y codirector con Wayne Wang de dos películas, *Smoke* y *Blue in the Face*, luego escribió y dirigió *Lulu on the Bridge*, y siguió con *La vida interior de Martin Frost* en 2007.

En la actualidad, el corpus de su prosa narrativa incluye diecisiete novelas y cinco libros autobiográficos. De un modo u otro, todos llevan la impronta de esas otras actividades artísticas. Los poemas de Auster se han descrito como «frágiles como esquirlas de cristal... [que] se incrustan en la piel del lector».[1] Esa inclinación a la transparencia y la fragmentación discurre como una corriente lírica subyacente en toda su obra, imponiendo a menudo cierto tono e inspirando todo un despliegue de temas recurrentes, cuyo rastro seguimos en estas conversaciones. El cine desempeña un papel importante en las tramas de Auster, sobre todo en *El libro de las ilusiones* y *Un hombre en la oscuridad*, y en la obra escrita se integran diversos enfoques sobre objetos y personajes vistos a través de la lente de la cámara. Las traducciones forman parte a veces del entramado de sus novelas, como en *Invisible*, por ejemplo, y la voz del crítico siempre está presente en los relatos de Auster, que va desgranando comentarios sobre los procesos y mecanismos del arte de escribir.

Se han escrito más de cuarenta libros sobre la obra de Auster. Entre ellos se cuenta un puñado de excelentes estudios, aunque en otros hay una excesiva propensión a comprimir su multiforme corpus literario en categorías predefinidas. No obstante, tal como demuestran nuestras conversaciones, cada uno de los libros de Auster es un viaje por una senda desconocida para él... y para el lector. «Cada libro tiene una música distinta a la de los demás», dice en nuestra conversación sobre *Sunset Park*, y su principal preocupación, su lucha constante, siempre es encontrar la forma acertada de contar una historia determinada. Con frecuencia se encuentra al borde del fracaso —o esa sensación tiene— y es realmente humilde frente a sus propias dudas. «Voy a trompicones, de verdad», dice en nuestra conversación sobre *La invención de la soledad*. «En realidad siempre estoy en la incertidumbre. *No sé*.» Esto es lo que críticos y detractores no suelen entender sobre la obra de Auster.

Conocí a Paul Auster cuando amablemente aceptó mi invitación para visitar nuestro curso de doctorado, TRAMS, en la Universidad de Copenhague en mayo de 2011. Ese mismo día le hice una entrevista con

motivo de la ceremonia oficial en la que se le nombraba doctor honoris causa de la universidad.[2] Durante la pausa, hablé con él sobre la necesidad de una lectura atenta y concienzuda de su obra que tuviera muy presente la calidad literaria y fuese fiel a las palabras escritas en la página. Se construyó claramente una base para nuevas charlas porque, unos meses después, cuando le sugerí que emprendiéramos conjuntamente este proyecto, expresó su acuerdo. «Tal vez sea el momento de hablar», me dijo, y nos embarcamos en lo que iba a ser un gran viaje de tres años por sus veintiún libros de narrativa, uno detrás de otro, desde una amplia variedad de perspectivas.

Y así, por primera vez, Auster entabla un prolongado diálogo sobre su obra. En él aporta material preparatorio, en su mayor parte desconocido para el público, datos sobre cómo tomaron forma las historias, y explicaciones acerca de temas clave que discurren por todo el corpus de su obra. Comparamos y contrastamos tendencias a lo largo de más de treinta años de escritura, y con ello llegamos a nuevas y a veces sorprendentes apreciaciones que, es de esperar, abrirán nuevas vías a futuras interpretaciones de los libros de Auster.

Él manifestó reservas sobre nuestro proyecto. Era reacio a entrar en un debate intelectual sobre escritos que «afloran del inconsciente en vez de ser producto de la reflexión» (conversación sobre *El Palacio de la Luna*). Le producía asimismo inquietud el hecho de repetir información: «Eso ya lo he dicho antes. No recuerdo dónde», observaba a veces. A mí me preocupaba más la cuestión de cómo abarcar no menos de diecinueve libros y dos manuscritos de próxima aparición.[3] En particular cuando intentaba hacerlo en colaboración con el autor: Paul Auster, cuyo recelo hacia comentaristas y su reserva ante los críticos son bien conocidos. Un escritor que, además, en una de las primeras conversaciones del presente proyecto observó con cierta frustración: «¡Un autor no puede analizar su propia obra!». ¿Sería posible aunar, de manera significativa, el punto de vista interior del escritor con la perspectiva exterior del lector?

La colaboración entre autor y crítico constituye, por sí misma, un rasgo interesante. Auster no preside su obra como creador omnisciente o dueño absoluto del significado. Le interesa más la indagación que la certidumbre, y no tiene verdades inequívocas que ofrecer: en resumen, manifestó un genuino compromiso con el libre fluir de nuestros diálogos; y como interlocutora, me sentí enormemente privilegiada.

El libro se divide en dos partes.

PRIMERA PARTE

Tal como Auster explica en el prólogo, para él es importante establecer una distinción clara entre ficción y narraciones que evocan el recuerdo de sus propias experiencias. En la primera parte, el diálogo se centra en los textos inspirados en su propia vida. Nuestras charlas sobre esos cinco libros tan dispares aportan mucha información biográfica sobre la persona «Paul Auster», que sin embargo no puede utilizarse como clave para interpretar al autor «Paul Auster»; como tampoco sus obras, en efecto. Tal como yo lo veo, añade al corpus de sus textos otra capa, tal vez más descriptiva, subjetiva, moldeada por una memoria que desempeña un papel central en lo que Auster denomina «la ininterrumpida narración en nuestro interior sobre quiénes somos» (en la conversación sobre *La invención de la soledad*). El autor, aquí, aparece más como personaje; no más «real», quizá, no más extraordinario y posiblemente no más dueño del texto que los narradores imaginarios de sus novelas. Y así, aunque los cinco libros de la primera parte giran en torno a la memoria, eso no significa que tengan primacía ni autoridad sobre las narraciones imaginarias. En realidad, podríamos argumentar que la narración del yo es inevitablemente tan apócrifa como los textos inventados.

Situando los libros autobiográficos en orden cronológico, tal como hemos hecho aquí, estamos en condiciones de observar las mutaciones y el desarrollo de más de tres décadas de narración del yo. *La invención de la*

soledad es la primera narración amplia en la transición austeriana de la poesía a la prosa, con la descripción de su padre, Samuel Auster, en «Retrato de un hombre invisible», junto con el extraño concierto de voces de poetas y otros artistas que han ejercido un efecto formativo en la autobiográfica figura de A. en el «Libro de la memoria». *La invención de la soledad* abre nuevas vías en la escena literaria y sirve como una especie de banco genético de ideas sobre el lenguaje, la memoria, la representación y la formación continua del yo en toda la obra en prosa de Auster. El elemento autobiográfico de *El cuaderno rojo* (1995) se refiere no tanto al escritor como a la naturaleza de su obra. Sin teorizar, hace las veces de *ars poetica* de la narración y relata una serie de historias verdaderas sobre la clase de magia que informa lo que Auster denomina «mecánica de la realidad». Un texto igualmente sencillo, *A salto de mata* (1997), se centra en los padecimientos y tribulaciones del «artista como joven» que lucha por ir tirando para mantener a su familia. Los dos recientes libros autobiográficos, *Diario de invierno* (2012) e *Informe del interior* (2013), adoptan un enfoque completamente distinto. Se proponen explorar, el primero, la historia de las cosas que han señalado, alterado, alimentado o cobijado el yo del autor, y el segundo, los hitos que han marcado el desarrollo de su concepción del mundo que lo rodea. Tratan, en palabras de Auster, de «todas las cosas que influyen en la formación de una persona» (en la conversación sobre *Diario de invierno*). Esos dos recientes libros autobiográficos enfocan la cuestión a través de una sólida perspectiva en segunda persona, lo que permite que el autor se observe a sí mismo desde un punto de vista que se encuentra *entre medias* de la cercanía de la primera persona y la distancia de la tercera persona. Produce el singular efecto de dar al lector la impresión de gozar de la confianza del narrador, de que el autor se dirige directamente a él..., para indicarle luego lo contrario.

SEGUNDA PARTE

Las dieciséis novelas forman un amplio cuerpo orgánico de ficción caracterizado por las exploraciones de Auster sobre la relación entre el mundo y la palabra, lo que a menudo rompe las convenciones literarias y reconoce el terreno para nuevas vías de representación. En esto, como en otras cosas, su obra está sistemáticamente determinada por una lealtad a su material y una curiosidad que con frecuencia conduce a territorios inexplorados, produciendo así, en cada caso, una especie diferente de historia. Al mismo tiempo, los textos se entrecruzan mediante temas recurrentes que discurren por toda la obra. Hay fábula y mito, realismo, comedia, metaficción. Los libros a veces extraen elementos de una serie de formas y géneros: memorias, cuento, relato distópico, historia paralela o alternativa, novela detectivesca, terapia narrativa, literatura gerontológica, *bildungsroman*, poesía. Hay partes de novelas escritas como *collages* que combinan guion cinematográfico, recortes de prensa, interpretación o traducción de textos de otros autores, análisis de películas, indicaciones escénicas, notas a pie de página, monólogos líricos. Los libros suelen interrelacionarse continuamente mediante alusiones, ecos, referencias directas y personajes auto-intertextuales, formando así una densa red de enmarañados temas, lugares, movimientos, inquietudes y problemas no resueltos.

Nuestras conversaciones se estructuran en torno a una serie de once temas principales que informan la obra de Auster. Dichos temas se determinaron cuidadosamente, en parte con la ayuda de la mujer de Auster, la novelista y erudita Siri Hustvedt, para recurrir a ellos cuando fuese pertinente e integrarlos en el diálogo.

El lenguaje y el cuerpo
La palabra y el mundo
Espacios blancos
Ambigüedad
Desposesión
Confinamiento

Objetos abandonados
Perspectiva narrativa
Parejas masculinas
Norteamérica
Experiencia judía

Una serie de temas, cruciales pero menos importantes en las conversaciones, abarca el cine, la política, el béisbol, la ciudad, el caminar, el silencio, la memoria y la creciente solidez de los personajes femeninos.

Este diálogo, con su abundancia de material nuevo, temática y cronológicamente ordenado, bien podría generar una serie de nuevas cuestiones sobre la obra de Auster y la literatura en general, así como sobre los procesos de la escritura y la lectura. Permítaseme concluir este prefacio agradeciendo a Paul Auster su generosidad y su paciencia con todas mis preguntas, tanto pertinentes como impertinentes. Escuchó atentamente mis suposiciones y presunciones, mis interpretaciones y malinterpretaciones de su obra, en Brooklyn, sentado a la mesa roja todos los días a las diez de la mañana, preparado para entablar el diálogo. Por todo eso le estoy verdaderamente agradecida.

IBS, Copenhague, noviembre de 2016

PRÓLOGO
Aclarando las cosas

IBS: En su última novela, *Sunset Park*, uno de los personajes, Morris Heller, anota en su diario: «Los escritores nunca deberían hablar con los periodistas. La entrevista es una forma literaria degradada que no sirve de nada salvo para simplificar lo que jamás debe simplificarse» (247). Si está de acuerdo con las observaciones de Heller —y no hay razón para pensar que no lo está—, ¿por qué ha aceptado entablar una conversación que, al menos en cierta medida, adoptará la forma de entrevista?

PA: Heller se refería a esas entrevistas breves y superficiales a que se someten los escritores para complacer a sus editores, en periódicos y revistas, en la radio, la televisión e internet: los denominados medios de comunicación generalistas. Tales conversaciones están inevitablemente relacionadas con el comercio, la promoción de libros. Menos mal que usted no es periodista. Es una lectora seria, catedrática de Literatura, y cuando me propuso que acometiéramos juntos este proyecto, que usted describió como una «biografía de mi obra», me sentí intrigado. Indeciso también, desde luego, pero intrigado.

IBS: ¿Por qué indeciso?

PA: Una reticencia innata, supongo. Junto con el hecho de que no me siento cualificado para hablar de mi propia obra. Soy enteramente incapaz de discutirla con la menor inteligencia crítica. La gente pregunta *Por qué*, y nunca sé contestar. El *Cómo* también puede ser bastante problemático.

IBS: Y a pesar de todo, ahí está usted, empezando a hablar conmigo.

PA: Sí, porque convino en restringir las conversaciones al *Qué*, *Cuándo* y *Dónde*. Espero que sea posible tratar esa clase de cuestiones. Y mientras intento darles respuesta, puede que surja algo positivo, quizá descubra cosas interesantes.

IBS: También dijo que veía este proyecto como una ocasión de «aclarar las cosas».

PA: Por dos razones. En primer lugar, porque me he tropezado con algunos malentendidos importantes sobre mis libros, errores tan egregios que creo que deben enmendarse. No me refiero a cuestiones de gusto o interpretación, sino a simples hechos. Se ha publicado una buena cantidad de trabajos académicos sobre mi obra, unos cuarenta libros o así, además de un montón de artículos. Me han enviado algunos de esos libros. No los leo. Les echo una rápida ojeada, y luego los cierro y los coloco en un estante. Hace dos o tres años, sin embargo, estaba echando un breve vistazo a un libro que acababa de llegar y me encontré con la afirmación, enteramente desconcertante, de que todas mis obras autobiográficas —*La invención de la soledad*, *El cuaderno rojo* y *A salto de mata*—[4] eran en realidad obras de ficción, libros inventados, pseudonovelas. Me quedé pasmado al leerlo; y entristecido, también. El elevado coste espiritual que supuso explorar esas experiencias recordadas, tantos esfuerzos para ser honrado con lo que escribía, y luego ver que todo eso se convertía en una especie de inteligente juego posmoderno me dejó perplejo. ¿Cómo podía nadie estar tan equivocado? De manera que quiero dejar constancia de una vez por todas, y

declarar que mis novelas son ficción y mis escritos autobiográficos son no ficción. Eso para empezar.

IBS: ¿Y la otra razón?

PA: Para desenmarañar las retorcidas ideas sobre mi presunta influencia en la obra de Siri.[5] Desde hace bastante tiempo vienen circulando diversas ideas erróneas —tanto en forma impresa como por internet— acerca de que yo la inicié en el estudio de Freud y el psicoanálisis, que le enseñé todo lo que sabe sobre Lacan, que le di a conocer las teorías de Bajtín, y así sucesivamente. Todo eso es falso. Cuando salió la primera novela de Siri, incluso hubo un periodista que le dijo —*en su propia cara*— que era imposible que ella hubiera escrito el libro y que por tanto tenía que haberlo escrito yo. Sería difícil pensar en un insulto más desagradable que ése. ¿Acaso tenía aquel hombre tal prejuicio contra las mujeres que simplemente no podía creer que una mujer bella podía ser al mismo tiempo una persona inteligente y una novelista de talento? Éstos son los hechos: soy ocho años mayor que Siri, y en 1981, cuando empezamos a vivir juntos, ella sólo tenía veintiséis años, era poeta, licenciada en Filología Inglesa y se esforzaba mucho para obtener el doctorado, y como no sacó el título hasta 1986, y como su primera novela no se publicó hasta 1992, yo ya era un individuo conocido cuando ella entró en escena. Era demasiado para cierta gente —¡dos novelistas en la misma familia!—, y así empezó el rumor de que yo dirigía una especie de fábrica literaria en Brooklyn. Una absoluta estupidez. Siri es una de las personas más inteligentes que he conocido en la vida. Ella es la intelectual de la familia, no yo, y todo lo que sé sobre Lacan y Bajtín, por ejemplo, lo he aprendido directamente de ella. En realidad, sólo he leído un breve ensayo de Lacan, el artículo «La carta robada», en el número sobre postestructuralismo de la *Yale French Studies*, allá por 1966. En cuanto a Freud y el psicoanálisis, todo eso me da risa. Siri lleva leyendo atentamente a Freud desde que tenía quince años, y en mayo de este año[6] la invitaron a dar la trigésimo novena conferencia anual sobre Sigmund

Freud en la Fundación Freud de Viena. Por favor, pero si antes que a ella sólo habían elegido a una persona sin título de Medicina. Su libro de 2009, *La mujer temblorosa*, causó tal revuelo en el mundo de la medicina, la neurociencia y la psiquiatría, que el comité de la Fundación Freud decidió por unanimidad que ella impartiera la conferencia de ese año.

IBS: Sí, la he oído dirigirse a un auditorio de académicos de diversos campos. Es sumamente culta y muy impresionante. Para aclarar las cosas, ¿hay algo más que desee añadir?

PA: No, creo que no. Podría seguir, desde luego, pero probablemente he dicho suficiente.

IBS: ¿Preparado para empezar a hablar de su obra?

PA: Sí, sí, adelante.

PRIMERA PARTE

ESCRITOS AUTOBIOGRÁFICOS

LA INVENCIÓN DE LA SOLEDAD (1982)

«Todo viene de dentro y sale fuera»

El libro que escribe no tiene sentido. (209)

IBS: *La invención de la soledad* es un libro innovador que traspasa las fronteras de la convención literaria. Transforma usted el material autobiográfico en dos interesantes narraciones que exploran ideas sobre la memoria, la soledad y ciertas formas de estar en el mundo, temas que han constituido la piedra angular de todo lo que ha escrito desde entonces. ¿Qué lo impulsó a escribir la primera parte, «Retrato de un hombre invisible»? ¿Fue la muerte de su padre?

PA: Sí, sin duda fue la muerte de mi padre, que, como usted sabe, ocurrió de forma inesperada y me produjo una verdadera conmoción. Tenía sesenta y seis o sesenta y siete años —nunca he sabido exactamente en qué año nació—, no era viejo, en cualquier caso. Había gozado de buena salud durante toda su vida. No bebía, no fumaba. Jugaba todos los días al tenis. Siempre había creído que viviría hasta los noventa años y apenas había pensado en que se iba a morir algún día. Pero ahí lo tenía. Había ocurrido. Y causó un tremendo trastorno en mi vida. La frustración de tener tantos asuntos sin concluir con mi padre me indujo a escribir sobre él. De pronto

ya no estaba, ahora ya no podía hablar con él. Imposible hacerle ya todas las preguntas que deseaba plantearle. Pero ya ve, es importante observar que si se hubiera muerto el año anterior, quizá no hubiera escrito «Retrato de un hombre invisible». En aquella época yo seguía escribiendo poesía, exclusivamente poesía, y más o menos había abandonado la idea de escribir prosa. Pero entonces la poesía se agotó, y ya no era capaz de escribir nada. Fue una época deprimente. Entonces, tal como he descrito en *Diario de invierno*,[7] asistí a un ensayo de ballet y ocurrió algo. Una revelación, una liberación, algo fundamental. Inmediatamente me lancé a escribir *Espacios blancos*,[8] que casualmente acabé la noche en que murió mi padre. Me fui a la cama a las dos, según recuerdo, un sábado por la noche/domingo de madrugada, pensando cómo esa obra, *Espacios blancos*, constituía el primer paso hacia una nueva forma de pensar sobre cómo escribir. Luego sonó el teléfono por la mañana, sólo unas horas después. Era mi tío quien llamaba, diciéndome que mi padre había muerto aquella noche. Ésa fue la conmoción. Coincidiendo con el hecho de que yo había vuelto a la prosa, de que me sentía *capaz* de escribir en prosa, finalmente, después de tantos años de esfuerzos por escribir ficción, para luego abandonar.

IBS: ¿Por qué era posible de pronto?

PA: Por el texto que acabé aquella noche.

IBS: ¿De manera que *Espacios blancos* marca una transición en su carrera de escritor?

PA: Me liberó de las limitaciones que me habían estado bloqueando durante los últimos dos años o así. En cierto sentido, aprendí a escribir de nuevo. Olvidé todas las lecciones que había asimilado a lo largo de mi educación; que constituían más una carga que una ayuda, según me temo.

IBS: ¿A qué educación se refiere?

PA: Hablo de mi educación literaria. Mis estudios en la Universidad de Columbia y el minucioso examen de textos que uno emprende cuando estudia literatura. Había llegado a tal grado de contención que en cierto modo creía que toda novela tenía que estar completamente resuelta de antemano, que hasta la última sílaba debía producir una especie de eco filosófico o literario, que una novela era una gran máquina de pensamiento y emoción que podía analizarse hasta el último fonema de cada frase. Era demasiado. No había comprendido que el inconsciente desempeña un papel tan amplio en la construcción de historias. Aún no había percibido la importancia de la espontaneidad y la inspiración súbita. Tardé mucho en aprender que la falta de comprensión acerca de lo que estás haciendo puede ser tan útil como saber lo que te traes entre manos. *Espacios blancos*, por bueno o malo que pueda ser el texto, fue un paso importante para mí. Estaba preparado para dejar que mi escritura adoptara formas nuevas y, en cierto sentido, la muerte de mi padre fue la excusa para seguir adelante. Escribí «Retrato de un hombre invisible» en un estado febril. Murió a mediados de enero de 1979, y yo diría que a primeros de febrero había empezado a escribir el libro. No es un texto extenso, y sólo tardé dos meses en acabarlo. Después, absurdamente, decidí alargarlo y redactarlo de una forma más tradicional, pero más adelante deseché la versión extensa y volví a la original. Desde luego fue el producto de una combinación de agotamiento emocional, de la necesidad de decir algo sobre mi padre y la sensación muy literal de que, si no lo hacía, él desaparecería. En aquel momento, me encontraba artísticamente preparado para asumir la tarea. Eso es crucial.

IBS: Entonces, ¿qué es lo que motivó la segunda parte, el «Libro de la memoria»?

PA: Cuando terminé la primera parte, mi vida sufrió otra serie de trastornos. Mi primer matrimonio había acabado prácticamente a finales de

1978. Sólo seis meses después murió mi padre. Lydia[9] se portó muy bien conmigo. Nos esforzamos por superar aquel difícil periodo pero seguimos con la idea de separarnos, y en primavera ya me había mudado a mi sombría y pequeña habitación de la calle Varick, en Manhattan. Me habían ocurrido tantas cosas en los meses precedentes que quise escribir una crónica de aquellos trastornos. Todo eso se desarrolló luego en el «Libro de la memoria».

IBS: «Retrato de un hombre invisible» y el «Libro de la memoria» son muy diferentes en cuanto a tono, estilo, estructura y perspectiva, pero creo que los contrastes no hacen sino informar y enriquecer los textos. Me dijo antes que en un principio no tenía usted intención de que se publicaran conjuntamente.

PA: Pasé la primera parte a un amigo poeta que tenía una minúscula editorial. El plan era sacarlo como un libro pequeño de unas setenta y cinco u ochenta páginas. El problema era que mi amigo no disponía de mucho dinero, y cuando consiguió los fondos para publicarlo, el «Libro de la memoria» ya estaba terminado. En vez de producir dos libros pequeños, desde el punto de vista económico era más sensato sacar los dos en un solo volumen. Entonces se me ocurrió el título general, *La invención de la soledad*. El libro posee cierta unidad, aunque se trate de dos obras distintas, y ahora, mirándolo bien, me alegro de que saliera así. Ambas partes se complementan y parecen más sólidas conjuntamente de lo que habrían sido cada una por su lado.

I. «RETRATO DE UN HOMBRE INVISIBLE»: EL ESPECTRO DE UN SER HUMANO

IBS: En «Retrato de un hombre invisible» describe a su padre como una persona esencialmente distanciada de las personas más próximas a él.

Resulta paradójico que, justamente a través de esa descripción, haga usted «presente» la característica que lo define con mayor precisión, es decir, su ausencia.

PA: Lo raro de mi padre, como digo de forma bastante explícita en la primera parte del libro, es que le resultaba difícil relacionarse con quienes más intimidad tenía: su mujer y sus hijos. Con otra gente era distinto. Por ejemplo, si una persona se perdía en una carretera en plena noche, llamaba a mi padre porque sabía que acudiría. También se mostraba simpático y generoso con sus inquilinos más pobres y con su sobrino, mi primo, de quien se ocupó durante muchos años. En mi padre había mucha ternura y un gran sentido de la responsabilidad, aunque le resultara difícil expresarlos a las personas más cercanas a él. No hace mucho recibí una carta de una vecina suya que había vivido en la casa de al lado durante los últimos años de su vida. Escribía: «No tiene usted idea de lo amable que fue su padre con nosotros cuando nos mudamos». Tenía un par de niños pequeños, y mi padre les hacía regalos: monos para la nieve. Eso me conmovió mucho.

IBS: Qué raro es eso.

PA: Es lo que trato de decir en el libro. *Las desconcertantes fuerzas de la contradicción*: él era eso, y también esto otro. Se dice una cosa y es cierta, pero la contraria también es verdad. Los seres humanos son imponderables, rara vez se los puede aprehender con palabras. Si uno se muestra receptivo a todos los diferentes aspectos de una persona, normalmente se queda perplejo.

IBS: Aunque hay cierta dinámica en esa confusión, ¿no es verdad? Es decir, ¿no hay un impulso que tienda a ensamblar esos aspectos diferentes?

PA: Tal como lo dice, parece que hubiera intentado crear una especie de monstruo de Frankenstein *[risas]*. No, creo que la única metáfora que he

empleado para hablar de la gama de personalidades dentro de una misma persona es la idea de *espectro*. Creo que todo ser humano es un espectro. Una buena parte de nuestra vida la vivimos en el centro, pero hay momentos en que fluctuamos hacia los extremos, y recorremos ese espectro de matices de un color a otro en momentos diferentes, en función del estado de ánimo, de la edad y las circunstancias.

IBS: Sí, y la idea de espectro tiene sentido. ¿Hay algo que mantenga unido el yo, cree usted? ¿Un sustrato de alguna especie?

PA: Si lo hay, tendría que ser la conciencia de sí mismo.

IBS: Es tranquilizador que no haya dicho identidad.

PA: Identidad es lo que pone en mi pasaporte. No, ni siquiera sé lo que quiere decir identidad en ese contexto. Creo que, en torno a los cinco o seis años de edad, llega un momento en que a uno se le ocurre una idea y es capaz, simultáneamente, de decirse a sí mismo que es a él a quien se le está ocurriendo esa idea. Ese desdoblamiento sucede cuando empezamos a reflexionar sobre nuestro propio pensamiento. Una vez que se es capaz de eso, es posible contarse a sí mismo la propia historia. Todos mantenemos una ininterrumpida narración en nuestro interior sobre quiénes somos, y la seguimos desarrollando todos los días de nuestra vida.

IBS: Y no deja de cambiar.

PA: Cambia, la historia cambia. Por supuesto, la revisamos continuamente. Tendemos, como una cuestión de autopreservación, a dejar fuera lo peor. Oliver Sacks, el neurólogo, trabajaba con pacientes con lesión cerebral que habían perdido la capacidad de contarse a sí mismos esa historia; Siri sabe más que yo de ese asunto. Se ha cortado el hilo, y ya no tienen personalidad. Han dejado de ser «yo» en el sentido corriente del

término. Son seres completamente fragmentados. Creo que lo que mantiene la integridad del ser humano es la narración interior. No se trata de «identidad». No dejo de leer cosas sobre la búsqueda de la identidad en mis personajes, pero no tengo idea de lo que significa eso.

IBS: Sí, pero casi siempre hay una búsqueda...

PA: Pero no de identidad.

IBS: ¿Una búsqueda de entendimiento?

PA: O simplemente una forma de vivir, una manera de hacer posible la vida para uno mismo.

IBS: ¿Con las contradicciones?

PA: Sí.

IBS: Si el yo se forma como narración, supongo que también habrá un elemento de invención, ¿no? Inventamos cosas para creer en nosotros mismos.

PA: Eso hacemos; y algunos resultan más engañados que otros.

IBS: *[Risas.]*

PA: Algunas personas son capaces de contar una historia más o menos verdadera de sí mismas. Otras son fantasiosas. Su sentido de quiénes son choca de tal modo con lo que el resto del mundo piensa de ellas que resultan patéticas. Eso lo vemos una y otra vez en la vida: la mujer que se va haciendo mayor pero cree que sigue teniendo veinte años e ignora que ofrece una estampa ridícula a ojos de los demás. O el poeta mediocre que se

considera brillante. Es penoso estar con esa gente. Luego está el otro extremo, la gente que se subestima a sí misma. Suelen ser personas mucho más valiosas de lo que creen, y, con frecuencia, muy admiradas por otras. Y, sin embargo, se suicidan por dentro. Casi por definición, las buenas personas son duras consigo mismas; y las que no son tan buenas creen que son las mejores *[risas]*.

IBS: ¿Podría ser una especie de inseguridad personal lo que determinaba la renuencia de su padre a poner su firma? Es una escena muy llamativa de «Retrato de un hombre invisible»:

> Cuando era pequeño me encantaba verlo firmar. No se limitaba a poner el papel delante y escribir sino que, como si demorara de forma inconsciente el momento de la verdad, antes de escribir [su firma] hacía un floreo preliminar, un movimiento circular a unos centímetros de distancia del papel, como una mosca que zumba en el aire y centra su puntería sobre un lugar exacto. (46)

Para mí, esto representa una imagen de alguien tan enteramente distanciado de sí mismo que le resulta inquietante incluso consignar su nombre por escrito.

PA: En realidad yo lo encuentro bastante gracioso. En los años cincuenta había en Norteamérica un programa muy popular de televisión, *The Honeymooners*, que protagonizaba un cómico llamado Jackie Gleason junto con su compañero, interpretado por Art Carney, que siempre hacía divertidos giros con la mano antes de estampar su firma. Mi padre hacía algo parecido, aunque de forma bastante más contenida. Siempre lo he encontrado simpático y curioso.

IBS: Pensé que, quizá, su descripción de esa reticencia a consignar su nombre por escrito constituía otra manifestación de la «invisibilidad» del

retratado, ya sabe, relacionando el título con el personaje, o viceversa, y —en términos más generales— aportando un vínculo entre el nombre y el personaje.

PA: Bueno, pues si existe tal vínculo, no lo establecí de manera consciente. Curiosamente, todos los personajes de mis novelas ya llevan su nombre puesto cuando cobran vida. Sólo se me ocurre un caso en el que haya cambiado el nombre de alguno. Jim Nashe, uno de los protagonistas de *La música del azar*, en principio llevaba el apellido Coffin, ese antiguo nombre de Nueva Inglaterra que invoca el ataúd. Escribí toda la novela llamando Coffin a Nashe, y luego, cuando acabé, comprendí que aunque no había pretendido ser simbólico...

IBS: Se interpretaría de ese modo.

PA: Se interpretaría de ese modo, así que decidí cambiarlo. Ésa fue la única vez que ocurrió algo así. Todos mis demás personajes han conservado los nombres con que vinieron al mundo.

IBS: De manera que sólo rara vez se establece una relación entre el nombre de los personajes y el papel que desempeñan en la historia, ¿verdad? ¿No estará resaltando la artificiosidad de la ficción y el hecho de que esos personajes son fruto de su imaginación?

PA: Todo personaje de ficción es una fantasía.

IBS: Exacto. Muchos lectores, supongo, se preguntarán por qué elige usted un nombre en vez de otro, sobre todo cuando es tan evidente que algunos tienen un sentido determinado.

PA: «Nada de símbolos donde no se pretenden», como escribió Beckett en *Watt*. Me temo que en buena parte eso proviene del inconsciente, de las

entrañas. Peter Brook, el director de escena, hizo una vez una declaración que me produjo una enorme impresión: «Lo que intento hacer en mi trabajo —dijo— es aunar la cercanía de lo cotidiano con la distancia del mito. Porque, sin proximidad, uno es incapaz de conmoverse, y sin distancia es imposible maravillarse». Es una formulación muy bella. Muy sucinta y concisa, y supongo que la aprecio porque también expresa mi modo de percibir el arte.

IBS: Esa dualidad interviene mucho en la relación entre las dimensiones interna y externa del retrato que hace usted del padre, de su padre, en *La invención de la soledad*, ¿no es así?

PA: Eso espero.

IBS: Hacia el final de «Retrato de un hombre invisible», dice usted: «Cuando ponga un pie en el silencio, significará que mi padre ha desaparecido para siempre» (95). ¿Era ésa la sensación que tenía? Yo pensaba que el propósito de escribir sobre los muertos era mantenerlos vivos. Como la memoria, en donde, como usted dice, las cosas ocurren por segunda vez. ¿Es que sólo es capaz de revivir algo cuando escribe sobre ello? ¿Y luego desaparece?

PA: Yo no sabía lo que iba a pasar, aunque me figuraba que sería algo así. Mientras trabajaba en el libro, mi padre se me aparecía muy vívidamente, y el hecho de escribir aliviaba en cierta medida la conmoción y el dolor de su muerte. Sin embargo, cuando acabé el libro, era como si no lo hubiera escrito yo. Todo seguía igual que antes. Componer el retrato no había resuelto nada. Escribir no es terapia.

IBS: De modo que lo que importa es el hecho de escribir, no el resultado final, ¿es eso?

PA: Sí, porque, incluso cuando lo escribía, traté en todo momento de presentar todos los aspectos de mi padre de manera simultánea, y siempre me animaban las cosas positivas que descubría sobre él. Poseía muy buenas cualidades, después de todo, y tengo la impresión de que si hubiera crecido en otras circunstancias, su vida habría sido muy distinta. Estaba muy determinado por su entorno. Me refiero a la historia de la inmigración, la madre loca, el asesinato de su padre cuando él era pequeño, los continuos trastornos de la familia; todo eso lo impulsó al retraimiento. Así que se le tiene lástima. Yo, desde luego, se la tengo.

IBS: Debe de resultar difícil ser hijo de alguien que mantenía tanta distancia.

PA: Escribí ese libro hace más de media vida, y el caso es que sigo pensando todo el tiempo en mi padre. Tal como he escrito en *Diario de invierno*, también sueño con él bastante a menudo. En esos sueños mantenemos conversaciones, y aunque nunca me acuerdo de lo que hablamos, esas charlas siempre son amistosas. Ojalá hubiera vivido lo suficiente para ver lo bien que he conseguido arreglármelas después de comienzos tan inciertos.

IBS: A usted le habría gustado que viera sus éxitos.

PA: Sí, por supuesto.

IBS: ¿Qué me dice de su abuela? Afirma que estaba loca. Aparece como un personaje muy enérgico, con un rígido control de sus cuatro hijos.

PA: Tuvo cuatro hijos y una hija. Mi tía Esther, la mayor del matrimonio Auster, era la madre del sobrino del que mi padre se hizo cargo. Llevó un vida desgraciada. Su madre, mi abuela, era una mujer tremenda.

IBS: ¿La recuerda?

PA: Vívidamente. Según la leyenda familiar, solía sacudir a sus hijos en la cabeza con el palo de la escoba cuando se enfadaba con ellos.

IBS: ¿De dónde era?

PA: De Stanislaw, en Galicia, que ahora se encuentra en la parte occidental de Ucrania, cerca de Polonia, en lo que entonces era parte del Imperio austrohúngaro. Creo que vino a América cuando tenía catorce años. Era huérfana. Ya casada, volvió con mi abuelo a Europa en varias ocasiones. La realidad de la inmigración es mucho más compleja que el mito. Mi tío, por ejemplo, que era mayor que mi padre, nació en Londres. Creo que, de joven, mi abuela trabajó en el Lower East Side en una fábrica, haciendo sombreros de señora. No sé mucho de su familia. Se llamaba Perlmutter, un apellido judío bastante corriente. Carecía de educación y nunca aprendió a hablar bien inglés.

IBS: Pero no era analfabeta, ¿verdad?

PA: No, leía el *Jewish Daily Forward*, en yidis.

IBS: Y lo hablaba, supongo.

PA: Sí. Hace unos años ocurrió algo curioso en el ámbito familiar. Siri y yo fuimos al entierro de uno de mis primos carnales. Allí estaba una prima, la mayor de los nueve nietos, una mujer que me caía muy bien, Jane Auster...

IBS: ¡Jane Auster!

PA: Sí, mi prima Jane. Bueno, pues estábamos en el cementerio donde está enterrada la mayoría de la familia de mi padre. Nos acercamos todos a la sepultura de mi abuela, y Jane, que no tiene pelos en la lengua y es muy graciosa, bajó la vista y dijo: «Ya sabes, abuela, que siempre te he odiado. Eres la peor persona que he conocido en la vida. Eras mala y me dabas miedo. Y además de todo eso, eras la peor cocinera del mundo. No sabías preparar una comida decente ni aunque te fuera la vida en ello». Todo el mundo se echó a reír en un gran acceso de alivio e hilaridad. No, era tremenda, mi abuela. A mí también me daba miedo. No me sentía nada unido a ella.

IBS: Sus hijos también le tenían miedo, ¿no?

PA: Y sentían devoción por ella.

IBS: ¿Por miedo?

PA: No, por el asesinato. Estaban muy unidos.

IBS: ¿Así que lo sabían todos?

PA: Uno de mis tíos fue testigo. Mi tía Esther debía de tener unos dieciocho años por entonces. Sí, lo sabían, todos estaban al corriente. Sólo que no se lo dijeron a nadie. Contuvieron el aliento de forma colectiva y nunca divulgaron el secreto. Hasta aquel fortuito incidente, que describo en *La invención de la soledad*, cuando mi primo (el que ha muerto hace poco) se sentó en un avión al lado de un hombre que le empezó a hablar de Kenosha, en Wisconsin. Así fue como la historia salió finalmente a la luz.

IBS: El retrato de su padre es sumamente vívido, creo yo, porque consigue usted que su «ausencia» resulte muy «presente», por decirlo así. De todos modos, el «yo» que habla —usted— insiste en la necesidad de

admitir que «Desde el principio reconozco que este proyecto está destinado al fracaso» (33). ¿Por qué fracaso?

PA: Porque no creo que pueda aprehenderse plenamente a nadie. Es algo que se intenta, pero como he dicho antes, nunca se penetra en el misterio de un ser humano. En cierto sentido, toda obra es un fracaso. Ya conoce esa sentencia de Beckett —para citar a Beckett una vez más—, «Fracasa otra vez, fracasa mejor». Fracasa mejor, sí, eso es lo que uno hace. Sigue adelante... y trata de «fracasar mejor».

IBS: ¿Me lo podría explicar? ¿Por qué el éxito de una obra viene condicionado por el fracaso?

PA: Porque nunca se consigue lo que se espera lograr. Unas veces quizá te acerques más y puede que algunos aprecien tu trabajo, pero tú, el autor, siempre tendrás la impresión de que has fracasado. Lo has hecho lo mejor que podías, pero no ha sido suficiente. Quizá por eso sigues escribiendo. Para fracasar mejor la próxima vez.

IBS: Esas reflexiones sobre los procesos y mecanismos de la escritura que intercala usted en la narración constituyen otra razón de por qué el «Retrato de un hombre invisible» es tan bueno, en mi opinión. El sustrato de metacomentario atrae al lector de una forma que no hacen los textos autobiográficos tradicionales. Por ejemplo, en este caso:

> Tengo la sensación de que intento llegar a algún sitio, como si supiera lo que quiero decir; pero cuanto más avanzo, más me doy cuenta de que el camino hacia mi objetivo no existe. Tengo que inventar la ruta a cada paso, y eso hace que nunca esté seguro de dónde me encuentro. Tengo la impresión de que me muevo en círculos, de que vuelvo constantemente atrás o de que voy en varias direcciones a la vez. Incluso cuando consigo avanzar un poco, no estoy muy seguro de

hacerlo en el rumbo correcto. El hecho de que uno vague por el desierto no quiere decir que necesariamente haya una tierra prometida. (49)

PA: Con ese libro iba encontrando el camino a medida que avanzaba. Y eso se refleja en la obra misma. Siempre me ha interesado exponer el mecanismo interior de lo que hago —o intento hacer—, porque el proceso del pensamiento me parece tan interesante como sus resultados.

IBS: Ésa es una de las razones por las que la gente dice que su obra es posmoderna.

PA: Eso no lo entiendo.

IBS: Porque, desde el punto de vista convencional, una obra de arte se presenta como una entidad completa determinada por su propia belleza y verdad, que se transmite a un receptor más o menos pasivo.

PA: ¡Ocultando todas las dudas!

IBS: Sí, porque todo el mundo hace como si la historia fuese real: tanto el autor como el lector.

PA: Bueno, creo que a mí me interesa no aparentar. Pero, de todos modos, *posmoderno* es un término que no entiendo.

IBS: No es más que una etiqueta.

PA: Sí, pero ya sabe, en esa etiqueta hay cierta presunción, una arrogancia que me resulta desagradable, si no deshonesta. Intento ser humilde frente a mis propias confusiones, y no quiero elevar mis dudas a una posición que no merecen. Realmente voy a trompicones. Ando a oscuras, de verdad. No sé. Y si eso —lo que yo llamaría honestidad—

puede considerarse como posmoderno, entonces vale, pero no es que alguna vez hubiera querido escribir un libro que sonara a John Barth o Robert Coover.

IBS: No, no, no quiero decir eso en absoluto. Comprendo lo que usted dice acerca de la honestidad. Es la espina dorsal de su obra, y lo que la hace evocadora y estimulante. En el pasaje que acabamos de citar, leemos esta maravillosa frase: «El hecho de que uno vague por el desierto no quiere decir que necesariamente haya una tierra prometida». ¿Se trata de una observación sobre el proceso de escribir en general, o se refiere específicamente a la composición de este retrato en concreto?

PA: No, es una declaración general. No es de aplicación exclusiva al hecho de escribir sino a cualquier clase de empresa humana. Uno camina a tientas hacia algo. También los científicos: «Vagan por el desierto» buscando una solución a un problema científico. Eso no significa que vayan a encontrarla. A veces hay que estar un poco perdido.

IBS: Una travesía hacia algo, pero ¿que no se sabe adónde lleva?

PA: No se tiene ni idea.

IBS: ¿Y no hay principios orientadores?

PA: No, no. Ningún método.

IBS: Bueno, pues uno no tiene la impresión de que usted estuviera «vagando por el desierto» cuando escribía *La invención de la soledad*, que suele considerarse como una elegante vulneración de las convenciones de la biografía y la autobiografía. Teniendo en cuenta lo que ha dicho usted sobre la motivación del libro, supongo que no se propondría de manera deliberada renovar la forma y el género literario, ¿verdad?

PA: No, bueno, cómo decirlo... *La invención de la soledad* era el producto de los avances que había realizado en mis reflexiones sobre cómo producir algo artístico, sobre cómo escribir. Comprendí que todo viene de dentro y sale fuera. Nunca al contrario. La forma no precede al contenido. El material mismo encontrará su propia forma a medida que lo vayas trabajando. De manera que no llegué a una solución antes de empezar, sencillamente la encontré mientras escribía. Me pareció necesario hacerlo así. No fue tanto un deseo de ser diferente como encontrar un modo de decir lo que tenía que decir. Luego, si el resultado se apartaba de las convenciones, pues tanto mejor.

IBS: «Retrato de un hombre invisible» introduce el tema que hemos denominado «Objetos abandonados» para expresar la importancia atribuida a los restos de un muerto, rasgo destacado en muchos de sus libros:

> Los objetos son inertes y sólo tienen significado en función de la vida que los emplea...; pero sin embargo nos dicen algo, siguen allí no como simples objetos, sino como vestigios de pensamientos, de conciencia; emblemas de la soledad en que un hombre toma las decisiones sobre su propia vida. (18-19)

El país de las últimas cosas está ambientado, literalmente, entre objetos abandonados; en *Ciudad de cristal*, Stillman recoge objetos rotos que encuentra en las alcantarillas y les da un nuevo nombre; hay maridos que revisan obsesivamente los armarios de sus mujeres muertas; un padre que juega con los juguetes de sus hijos muertos...

PA: En *El libro de las ilusiones*, sí.

IBS: ¡En todas partes! Objetos rotos o ya sin dueño.

PA: Desconectados, sí. Objetos perdidos. También en *Sunset Park*: Miles haciendo fotos a objetos abandonados. El Hospital de Objetos Rotos, de Bing. Es cierto. De manera que es algo que aparece una y otra vez. ¿Y?

IBS: ¿Y por qué esa tendencia hacia lo desamparado o sin dueño? ¿De dónde procede?

PA: No estoy seguro. Creo que es algo visceral. Desde luego en el «Retrato» se trataba de una experiencia emocional directa. Mi padre pertenecía a una generación de hombres que llevaban corbata, y según parece conservaba hasta la última que había tenido. Cuando murió, debería de haber un centenar de ellas en su armario. Uno se ve frente a esas corbatas, que en cierto sentido constituyen una historia en miniatura de su vida. ¿Qué hacer con ellas? Hay que tirarlas o donarlas a alguna organización benéfica, pero ¿quién quiere una corbata de 1943? Era tan doloroso. Ésa fue la única vez que lloré. No lloré cuando me enteré de la muerte de mi padre, y tampoco lloré en el entierro. Nada. Pero me derrumbé cuando saqué las corbatas de la furgoneta para donarlas. Llevaba entre los brazos las cien corbatas. Eran todo lo que quedaba de él. Así que mi interés por esos objetos abandonados, tal como los denomina usted, no nació de reflexiones ni de ideas sobre objetos, simplemente procedía de la experiencia de tales objetos en mi propia vida. Quizá sea eso el origen de la teoría sobre objetos en el cine que desarrollé más adelante en *Un hombre en la oscuridad*. Los grandes realizadores cinematográficos son capaces de conferir emoción humana a los objetos y narrar historias a través de ellos.

IBS: Eso hace usted en su obra escrita.

PA: Bueno, no tan bien como cierta gente. En mis películas, nunca he dado con la forma de hacerlo.

IBS: Recuerde el momento, en *El libro de las ilusiones*, en que David Zimmer organiza los cromos de béisbol...

PA: Y los juguetes y el Lego...

IBS: Ésa es una de las escenas más conmovedoras del libro. Casi se ve a los niños jugando en el suelo, aunque apenas lleguen a describirse. Ha logrado usted precisamente ese efecto: objetos abandonados que traen a la vida a sus dueños ausentes, aunque sólo sea momentáneamente.

PA: Sólo para reforzar esa ausencia. Por eso resulta trágico, o si no trágico, conmovedor.

IBS: Y de esa forma se vuelven doblemente ausentes.

PA: Sí.

IBS: En ese sentido, las fotografías son muy importantes, verdad, porque evocan a la persona ausente con destellos visuales bidimensionales. Lo que nos lleva a la fotografía trucada de «Retrato de un hombre invisible», que resume la falta de compromiso del padre con el mundo de forma tan eficaz, que llega a pensarse que se ha inventado para perfeccionar el retrato: la increíble escasez de presencia, la falta de comunicación.

> [E]s como si él hubiera asistido sólo para invocarse a sí mismo, para traerse de vuelta del reino de los muertos; como si, multiplicándose a sí mismo, hubiera desaparecido de forma accidental. Hay cinco imágenes de él, y, sin embargo, la naturaleza de la fotografía no permite el contacto visual entre sus varios yoes. Cada uno de ellos está condenado a seguir con la vista fija en el espacio, como si lo observaran los demás, pero sin ver nada, incapaz de ver nunca nada. Es una fotografía de la muerte, el retrato de un hombre invisible. (49)

PA: ¿Ha visto usted la fotografía? Está ahí mismo, en la pared.

IBS: No sabía que fuese una foto de verdad.

PA: Permítame que se la enseñe. *[Se pone en pie y señala una fotografía colgada en la pared.]* Es fascinante lo profundamente indiferentes que somos ante las fotos familiares de los demás. No nos dicen nada. No nos importan. Pero cuando se trata de nuestra familia, están cargadas de importancia, ¿verdad? Es algo muy personal.

IBS: Debido a los recuerdos asociados.

PA: Sí, y también a la evidencia que ofrecen de que en realidad, sí, tu padre una vez fue efectivamente un niño pequeño.

II. «LIBRO DE LA MEMORIA»: EL LENGUAJE Y EL CUERPO

IBS: Por supuesto, esos mecanismos de recuperación a través de los objetos, ya sea en forma de palabras, fotografías o recuerdos, conforman la segunda parte de *La invención de la soledad*. En cierto sentido, el «Libro de la memoria» es una colección de viñetas engarzadas por los párrafos primero y último, que son idénticos.

PA: Salvo por la primera frase y la última palabra. El comienzo dice:

> Coloca una hoja en blanco sobre la mesa y escribe estas palabras con su pluma: Fue. Nunca volverá a ser.

Y el libro termina con esto:

Encuentra otra hoja de papel. La coloca ante sí sobre la mesa y escribe estas palabras con su pluma: Fue. Nunca volverá a ser. Recuérdalo.

IBS: En este caso, el principio preponderante es la memoria. El autor recuerda mientras pasea de un lado a otro por su estudio solitario. ¿Podríamos decir que, en cierto sentido, llena la habitación vacía con su cuerpo en movimiento, igual que llena la página en blanco con palabras: pensamiento, emoción, imágenes que se mueven por el papel? ¿Lo mismo que, en *Espacios blancos*, estamos dentro de esos rectángulos vacíos que suelen enmarcar tantos párrafos suyos?

PA: Creo que eso es cierto de este libro y de otras cosas que escribí más adelante. Pero, una vez más, salió de manera inconsciente. En realidad, no sabía lo que estaba haciendo. Traté de crear una estructura para el libro, un ritmo musical para los pequeños bloques de prosa que continuamente se iban plegando unos sobre otros. Repetir, y luego seguir adelante, para que el lector nunca olvidara que aún continuábamos en el mismo momento. Era difícil de lograr. Recuerdo que hice un gráfico que luego se publicó en algún sitio.[10] Era un cuadrado con un espacio en su interior y tenues líneas que se ramificaban en una especie de panal de pensamientos e ideas: un mapa del libro. Cuando lo esbocé ya llevaba bastante adelantada la composición de la obra, de modo que constituyó una parte del proceso antes que un plan preliminar, pero me sirvió de orientación para saber dónde me encontraba y lo que me quedaba por hacer para abarcar todo lo que quería realizar. Como puede ver, buscaba a tientas el camino hacia una especie de comprensión. En mucha de mi obra posterior entra en juego la misma dinámica: confinamiento y después vagabundaje. Lenguaje, soledad y movimiento son referentes continuos en este libro. Estar fuera y en movimiento por el espacio, o estar confinado en un espacio circunscrito. Y también, estar sentado en una habitación, escribiendo.

IBS: O pintando.

PA: O pintando. Escribir y pintar sustituyen al movimiento por el espacio. Entonces se convierte en un viaje mental.

IBS: De manera que hay movimiento interior, que es producción creativa, y movimiento exterior, físico, que es caminar. En *Espacios blancos* también es eso, precisamente: confinamiento, el movimiento de palabras y el movimiento del cuerpo. ¿Por qué es tan importante el viaje?

PA: No sé si seré capaz de explicarlo. Evidentemente, el acto de escribir obliga a estar sentado, pero si te pasas todos los días de tu vida sentado en una habitación frente a una mesa con una hoja de papel delante, al final tiene que afectarte. Empiezas a pensar en el entorno y el mecanismo que utilizas para explorar el mundo interior y el exterior. Así es como puede florecer la imaginación, sobre todo en esas condiciones tan austeras: mesa, sillón, página, pluma y una persona sentada a esa mesa.

IBS: Uno de los principales temas recurrentes en su obra es sin duda el lenguaje y su relación con el cuerpo. Aquí, en el «Libro de la memoria», dice A.:

> Es imposible escribir algo que no se haya visto previamente, pues antes de que una palabra pueda llegar a la página, tiene que haber formado parte del cuerpo, tiene que haber sido una presencia física con la que uno haya convivido, igual que convive con el corazón, el estómago y el cerebro. (196)

Para mí, estas líneas establecen un vínculo entre *Espacios blancos* y *Diario de invierno*...

PA: Puede ser, quizá...

IBS: Por la combinación de movimiento lingüístico y físico.

PA: Vamos a ver, *Espacios blancos* fue escrito en 1978, *Diario de invierno*, en 2011, de modo que entre ellos hay una brecha de treinta y cuatro años. Escribo sobre el lenguaje y el cuerpo en ambos textos, aunque las perspectivas sean diferentes. Y sobre el invierno. Es un enorme bucle, ¿verdad? Nunca se me había ocurrido pensarlo. Entonces, hacia el final de *Diario de invierno*, describo el origen de *Espacios blancos*. Es interesante. Quizá debiera dejarlo ahora *[risas]*, porque todo se ha convertido en un círculo completo.

IBS: *[Risas.]* Las palabras ¿son físicas?

PA: Bueno, las palabras son físicas, pero por otro lado, desde luego, no lo son. Físicas sólo en el sentido de que son escritas. Es una actividad física. Se garabatea un signo en un papel, y ahí tenemos la palabra. Y cuando hablamos y articulamos palabras con la voz, pues también eso es una actividad física. En ese sentido, las palabras tienen solidez, aunque sean abstracciones. Signos.

IBS: Sí, por supuesto, tiene usted razón, en el lenguaje hay dimensiones diferentes: abstracta y concreta, significado y forma. Idealmente, tendrían que ir juntas o complementarse unas a otras.

PA: Idealmente, sí. Pero a veces son como la foto de mi padre: diferentes aspectos sin comunicación entre sí.

IBS: Me preguntaba si sus reflexiones sobre los diferentes aspectos del yo también intervinieron en la línea narrativa de *La invención de la soledad*.

PA: Empecé el «Libro de la memoria» en primera persona como una consecuencia natural de «Retrato de un hombre invisible». Luego, al cabo de un tiempo, me sentí insatisfecho con lo que estaba haciendo. No me parecía bien, y tardé bastante en darme cuenta de lo que era. En medio de tales confusiones, fui en determinado momento a San Francisco para hacer una lectura y me alojé en casa de un amigo, Michael Palmer, el poeta, ese grandísimo poeta. Estaba abajo, en la habitación de invitados de su casa, atormentándome: «¿Qué le pasa a mi libro? ¿Por qué tengo la impresión de que no lo estoy haciendo bien?». Entonces fue cuando me vino de repente: tenía que escribir sobre mí en tercera persona. Una vez que lo hice, estuve en condiciones de avanzar a toda máquina con el proyecto. Fue un libro sumamente complejo de escribir.

IBS: También es un libro complejo de leer. Sobre todo la composición de las trece viñetas que evocan famosos escritores y artistas que trabajaban en cuartos solitarios, confinados por elección o por la fuerza: Ana Frank, Kierkegaard, Pascal, Hölderlin, Descartes, Leibniz, incluso san Agustín. ¿Cómo encajan entre sí?

PA: Es un libro sobre un hombre solo en una habitación, concretamente yo mismo. Lo que ocurre cuando uno está solo es que se da cuenta de que está habitado por otros. Otros te habitan y existes como individuo únicamente por tu relación con los demás. No me refiero exclusivamente a la familia y los amigos. También me refiero a las personas cuyas obras has leído. Forman parte de quién eres. En determinado momento, comprendí que ese libro sobre la soledad tenía que ser, en cierto sentido, una obra colectiva. Por eso cito tan libremente a otros autores, porque forman parte de las conversaciones internas que se desarrollan en el personaje autobiográfico de A. Hablo con ellos, y ellos hablan conmigo.

IBS: ¿Así que se trata de un diálogo interior?

PA: Es un diálogo con otros escritores. Todos son autores que significan mucho para mí. Sobre los que pienso, con los que pienso y discuto desde hace muchos muchos años.

IBS: Por eso es por lo que A.

> imagina una inmensa torre de Babel en su interior y un texto que se traduce a sí mismo en una infinidad de lenguas distintas. Las frases surgen de él a la velocidad del pensamiento, y cada palabra proviene de una lengua distinta; mil idiomas que gritan a la vez en su interior, con un clamor que resuena en un laberinto de habitaciones, pasillos y escaleras, cientos de pisos más arriba. Repite. En el ámbito de la memoria, todo es lo que es y al mismo tiempo algo más. (193)

¿Es esto una especie de diálogo en y con «mil idiomas» que resuenan en «un laberinto de habitaciones y escaleras»? ¿La continua narración de la realidad —y de nosotros mismos— de que hablábamos antes? ¿Procesada por el lenguaje, reiterada por la memoria?

PA: Ése es uno de los pasajes fundamentales del libro. Cuando digo «inmensa torre de Babel en su interior», me refiero a un lugar en el cual existe hasta la última lengua: un «clamor» de lenguas. Según la historia bíblica, tenemos lenguas diferentes porque Dios creó una confusión de idiomas cuando el hombre intentó usurpar su divinidad construyendo la torre de Babel. Lo que propongo en el «Libro de la memoria» es que somos seres intersubjetivos y que incluso la noción de soledad, el hecho de que pueda decirme a mí mismo que estoy solo, significa que he aprendido esa lengua y por tanto puedo pensar en mi condición de estar solo. Pero yo he aprendido el lenguaje a través de otros. Nadie aprende a hablar por sí solo. Es una actividad grupal, y cada niño aprende a través del diálogo con los demás. Por tanto, aunque uno esté solo, en realidad no lo está. Nadie puede estar solo. Las personas que viven encerradas en armarios, niños salvajes

que nunca han tenido contacto con seres humanos, no se desarrollan. Se convierten en algo que es inferior a lo humano.

IBS: ¿Y eso se debe a que no tienen contacto con los demás o a que carecen de lenguaje?

PA: A ambas cosas. Carecen de lenguaje porque no tienen contacto.

IBS: Eso significa que se puede desarrollar cierta sensación del yo sin lenguaje, mientras se tenga interacción social.

PA: Sí, desde luego. Es que no se puede dejar de pensar. Yo creo que un perro tiene cierto sentido de su propio ser. No puede decirse a sí mismo «Tengo cierto sentido de mi propio ser», pero se siente vivo en su propia piel como un ser aparte de los demás seres.

IBS: ¿De manera que sin lenguaje no hay reflejo real?

PA: Creo que sin él no tendríamos el mundo. No seríamos capaces de discernir las cosas. No tendríamos mesas ni sillas, sólo una vaguedad de objetos.

IBS: Cierto.

PA: Es interesante observar a la gente cuando practica algún deporte, un partido de béisbol, por ejemplo. Un jugador coge una pelota y la lanza, otro blande el bate, todo el mundo echa a correr a un lado y a otro, la multitud se pone en pie y grita entusiasmada. Hasta que se aprenden las normas, las palabras de las normas, lo que se ve es un caos. Una vez que se adquiere el vocabulario para articular lo que se ve, se empieza a comprender lo que pasa. Los hechos son los mismos, pero sin el lenguaje resultan incomprensibles.

IBS: Suele usted sondear la arbitraria relación entre lenguaje y realidad individual, y me preguntaba si, en su opinión, es el autor, más que ningún otro, quien se sitúa en el espacio en blanco *entre* la palabra y el mundo y, desde ese punto de vista privilegiado, aporta una perspectiva o una conexión entre ambas cosas. Justo en el arranque del «Libro de la memoria», escribe usted:

> Aunque sabía que estaba en el presente, tenía la sensación de estar contemplándolo desde el futuro, y este presente-pasado le resultaba tan antiguo que hasta los horrores cotidianos que en otro momento lo hubieran llenado de furia le parecían remotos, como si la voz de la radio leyera la crónica de una civilización perdida. Más tarde, en un momento de mayor lucidez, se referiría a esta sensación como a una «nostalgia por el presente». (108)

Si seguimos eso y luego volvemos a leer *Espacios blancos*, me preguntaba si este pequeño diagrama podría tener sentido:

MUNDO		«Yo»	PALABRA
TIEMPO	pasado	presente	futuro
LUGAR	habitación	cuerpo	página

Sitúa usted su «yo» que escribe en el centro, entre el mundo y la palabra, como una especie de mediador o traductor entre ambos. El «yo» está aquí, ahora mismo, escribiendo en su habitación, con el cuerpo tranquilamente sentado frente a la página o paseando por el cuarto. En términos temporales, el «yo» está situado en el presente, unas veces recordando un pasado que está a punto de poner en palabras, otras mirando al futuro con el conocimiento que da el pasado. Dice usted algo muy semejante en *Espacios blancos* sobre el cuerpo situado en el presente, mediando entre la habitación y la página.

> Permanezco en el cuarto donde escribo estas palabras. Pongo un pie delante del otro. Pongo una palabra delante de otra, y por cada paso que doy añado otra palabra, como si por cada palabra que yo dijera fuese a cruzar otro espacio, una distancia que mi cuerpo ha de llenar al moverse por el espacio. (*Poesía completa*, 273-275)

PA: Puede que tenga usted razón.

IBS: Bueno, pues si seguimos su línea de pensamiento, A. debe situarse a sí mismo tanto en la habitación como en el lenguaje antes de alcanzar la sensación de estar en el mundo. Está ahí, en cuerpo y mente, entre el mundo físico concreto y el reino verbal abstracto de su realidad. Y se ha impuesto la tarea de mediar entre los dos ámbitos, o traducir el uno al otro.

PA: Me parece que tiene razón en eso. En *Diario de invierno* llego a decir efectivamente algo bastante similar:

> [D]e acá para allá durante una hora, los bailarines turnándose con la coreógrafa, cuerpos en movimiento seguidos de palabras, belleza seguida de un rumor sin sentido, júbilo seguido de aburrimiento, y en cierto momento algo empezó a abrirse en tu interior, te encontraste cayendo por la fisura entre el mundo y la palabra. (217)

IBS: ¡Cayendo!

PA: Cayendo.

> [E]l abismo que separa la existencia humana de nuestra capacidad de entender o expresar la verdad de la vida, y por motivos que te siguen desconcertando, aquella súbita caída por el aire vacío y sin límites te inundó de una sensación de libertad y felicidad, y cuando acabó la

actuación, ya no estabas bloqueado, ya no te preocupaban las dudas que venían pesando sobre ti desde el año anterior. (*Diario de invierno*, 217)

IBS: Bueno, creo que en realidad parece existir una sólida noción de esa relación arbitraria entre la palabra, el mundo y el escritor desde su primera obra en prosa hasta la última.[11]

PA: Eso creo yo.

IBS: En *Diario de invierno*, incluye una caída por la «fisura entre el mundo y la palabra». La fisura es una especie de «espacio blanco», ¿no es así?

PA: Sí, y era una caída dichosa. Un sentimiento de exaltación. Ya he realizado una serie de presentaciones de *Diario de invierno*, y he leído varias veces en público el pasaje sobre el ensayo de ballet. Tenemos a aquella mujer, ya sabe, la coreógrafa, incapaz de explicar la preciosa representación que había creado y que tanto me emocionó y entusiasmó. No tenía dificultad para expresarse. Ni mucho menos. Sólo que sus palabras no tenían mucho que ver con lo que ocurría en escena con los bailarines. Y ahí está: la enorme sensación de alivio que experimenté cuando por fin comprendí que hay una fisura entre mundo y palabra. La palabra es aproximada: no puede aprehender el mundo, pero sigue siendo el único instrumento de que disponemos. Siempre nos sentiremos defraudados. Hasta ese punto, como poeta y escritor, pensé que podría alcanzar una especie de perfección. Me había sometido a mí mismo a tanta presión, y la carga era tan enorme, que acabó aplastándome. Fui incapaz de escribir durante una temporada.

IBS: ¿Le hacía falta *le mot juste* de Flaubert?

PA: Creía en *le mot juste* con todas sus cargas y ramificaciones filosóficas. Creo que lo que me liberó fue la conciencia de que siempre iba a fracasar. Esa revelación traía aparejada una especie de liberación. Me sentí más libre, era más libre. Por supuesto, uno lo hace lo mejor que puede. Lo sigue intentando. Una vez más: «Fracasa mejor». Creo que fue aquella experiencia visceral lo que, en efecto, me permitió seguir escribiendo todos los libros en prosa que siguieron. Hasta entonces, estaba bloqueado por la presión que ejercía sobre mí mismo.

IBS: En «Retrato de un hombre invisible» menciona usted una fisura del mismo estilo:

> Nunca antes había sido tan consciente del abismo entre el pensamiento y la escritura. En efecto, durante estos últimos días, he comenzado a sentir que la historia que intento contar es de algún modo incompatible con el lenguaje, y que su resistencia a las palabras es proporcional al grado de aproximación a lo importante, de modo que cuando llegue el momento de expresar lo fundamental (suponiendo que eso exista), no seré capaz de hacerlo. (50)

PA: Ahí hablo de la absoluta complejidad de escribir, la casi imposibilidad de expresar exactamente en palabras la idea, el sentimiento que uno tiene. Es realmente difícil. La mayoría de los seres humanos no son capaces de hacerlo, pocos escritores poseen el talento y la habilidad de conseguirlo. La comprensión del fracaso, de que hablábamos antes, y el esfuerzo por lograr suficiente exactitud forman parte integrante de ese proceso. Cuanto más exigente sea, más importante resultará. Lo más difícil de expresar, lo fundamental, es encontrar las palabras adecuadas. Es fácil decir: «Hoy he comido un bocadillo para almorzar». Pero intente expresar algo complejo como «quién era mi padre»: le resultará casi imposible. Cuando no es mucho lo que está en juego, nada importa. Cuando es mucho, todo importa. Y el riesgo de caer en el abismo es muy alto.

IBS: ¿Qué abismo es ése?

PA: El de no ser capaz de expresar algo.

IBS: Eso es un «espacio blanco», ¿verdad? «Mutismo». En alguna parte dice usted: «Su mente se llena de un pánico mudo» (110).

PA: Mutismo, sí.

> Quedar condenado al silencio, o de lo contrario decirse a sí mismo: «Esto es lo que me persigue»; y luego darse cuenta, casi en el mismo instante, de que eso es lo que él persigue. (114-115)

IBS: ¿Hay ahí un doble aprieto? Tratar de colmar los espacios blancos: la habitación vacía, la mente vacía, la página en blanco, y al mismo tiempo necesitar la «nada» que las define? ¿Es el ansia de realización la premisa subyacente al acto de escribir?

PA: Creo que sí.

IBS: ¿Encuentra usted esos «espacios blancos» en el lenguaje mismo: cosas que no pueden expresarse con palabras? Me refiero a la incompatibilidad de ideas y emociones con el lenguaje, que usted mencionaba antes. No es sólo la propia incapacidad para expresar tales cosas, sino también el lenguaje en sí mismo, ¿verdad?

PA: La cuestión es que la realidad es muy compleja, y el lenguaje no es siempre sino una aproximación a lo real. El lenguaje trata de categorías. Ésa es la incompatibilidad que (en *Ciudad de cristal*) obsesiona a Stillman. Este artefacto de madera que tenemos delante y que llamamos «mesa», ¿no? Es una mesa única. Hecha por encargo, roja, nadie más tiene esta mesa. De modo que, para ser absolutamente preciso, habría que llamarla: «Mesa-roja-número-uno-que-sólo-existe-en-Brooklyn-Nueva-York-en-casa-de-Siri-y-

Paul». Ésa sería la palabra para este objeto. Decir simplemente «mesa» no vale. Ni siquiera «mesa roja». Así que, extrapolando, piense que toda la realidad es así. Todo es igualmente complejo: «Mesa-roja-número-uno-que-sólo-existe-en-Brooklyn...». Una vez que te alejas de las categorías generales que desglosan la realidad y que, efectivamente, nos permiten percibirla, destruyes lenguaje. En última instancia, el proyecto de Stillman hará las palabras inútiles, insignificantes, porque todo objeto habría de tener su propio nombre, sumamente complejo. No podría decirse «libro». Habría que decir «libro-escrito-por-Paul-Auster-ejemplar-número-7.221-de-la-edición-inglesa-de Faber-and-Faber-comprado-por-Gita-y-de-su-exclusiva-propiedad-arrugado-aquí-subrayado-allí...». Ésa sería la palabra para designar ese libro, y tendría una longitud de cuatro páginas.

IBS: Se trata también de una clásica idea judía, la de que el universo es precisamente ese único, infinito nombre de Dios.

PA: La nada infinita, sí, pero en lo que se refiere al lenguaje, decir que la realidad, tal como la conocemos, es incompatible con el lenguaje alude al lenguaje tal como lo conocemos. Al mismo tiempo, toda persona es única. Llamar hombre a mi padre, llamarme hombre a mí mismo...

IBS: No basta.

PA: No, no es suficiente. Se va haciendo cada vez más específico, pero entonces el problema es —y he pensado muchas veces en esto— que si uno quiere escribir una novela fenomenológica acerca de lo que se siente estando ahora sentado en esta habitación y hablando con usted, le llevaría mil páginas para narrar sólo el primer segundo.

IBS: Sí, es imposible. ¿Qué pasa, entonces, cuando se llega a aprehender algo, como en efecto se hace, y se logra que cobre vida

gráficamente en la página? ¿Acaso no es que se han encontrado las palabras adecuadas para evocar una imagen en la mente del lector?

PA: Sí, eso es. Aprehender algo sobre la verdad del objeto. Creo que se llega a eso de forma esporádica y a veces desde una perspectiva oblicua.

IBS: Muchos de sus personajes ansían significado, y me preguntaba si, en su opinión, el significado se encuentra *entre* medias de las cosas y no *en* las cosas mismas.

> Al igual que todo el mundo, él busca un significado; su vida está tan fragmentada que cada vez que encuentra una conexión entre dos fragmentos, siente la tentación de buscarle un significado. La conexión existe, pero otorgarle un significado, mirar más allá de la cruda realidad de su existencia, sería construir un mundo imaginario dentro del mundo real, y él sabe que ese mundo no se sustentaría. (209)

PA: La gente considera a menudo que estoy obsesionado con el azar, pero también con el destino o la suerte. Lo que yo propongo es justamente lo contrario. Fíjese en esto:

> En los momentos de mayor valentía, adopta el sinsentido como principio básico; pero luego comprende que su obligación es ver lo que tiene delante (aunque también esté en su interior) y describir lo que ve. Está en la habitación de la calle Varick; su vida no tiene sentido; el libro que escribe no tiene sentido. Allí está el mundo y las cosas que uno encuentra en él, de modo que hablar de ellas es pertenecer a ese mundo.Una llave se rompe dentro de una cerradura y ha sucedido algo; lo que equivale a decir que se ha roto una llave dentro de una cerradura. El mismo piano parece existir en dos lugares diferentes. Un joven acaba viviendo en la misma habitación donde veinte años antes su padre se enfrentó al horror de la soledad. Un hombre encuentra a su antiguo

amor en la calle de una ciudad extranjera; y eso significa sólo lo que es, nada más ni nada menos. Luego escribe: «Entrar en este lugar es como esfumarse en un sitio donde el pasado y el presente se encuentran». Y más adelante: «Como en la frase: "escribió el Libro de la Memoria en esta habitación"». (209)

De lo que hablamos aquí es de la ambigüedad. Supongo que lo que trato de decir es que a veces la vida parece como si fuera una novela, «una extensión de lo imaginario». Las coincidencias suceden de forma tan imprevista, parecen gritarnos tan fuerte delante de nuestras narices, que pensamos que deben tener un sentido. Las cosas ocurren de maneras tan extrañas que queremos atribuirles algún significado metafísico. Bueno, pues por más tentado que esté de creérmelo, lo que estoy diciendo en ese párrafo es que no me lo creo. Es muy extraño que la realidad se parezca a la ficción, pero no pueden interpretarse ambas cosas del mismo modo. Caería uno en la locura si empezara a interpretar la realidad como si fuera una novela. Más adelante, cuando seguí reflexionando sobre este asunto, llegué a denominarlo «la mecánica de la realidad». El azar creará pautas. Y parecerá que esas pautas poseen significado, pero son arbitrarias.

IBS: Esa noción de ambigüedad es fundamental en buena parte de su obra. En realidad, varios de los temas sobre los que hemos deliberado aquí en relación con *La invención de la soledad* son realmente esenciales para el conjunto de su obra, ¿no es así? De principio a fin.

PA: Muchas veces he tenido la impresión de que gran parte de mi obra arranca de *La invención de la soledad*. O, al menos, de que ahí expreso las cosas que más me importan; cosas que adorno, altero o desarrollo en obras posteriores.

IBS: A veces considero *La invención de la soledad* como una especie de caja de herramientas o banco genético para su obra en general.

PA: No de toda, pero sí de algunas cosas. Algunas de las cosas fundamentales. Mire, *La invención de la soledad* fue la condensación de muchos años de meditación sobre la escritura, la escritura de mis poemas y la prosa que nunca había publicado. Todo se canalizó en ese libro. Es mi primer libro en prosa, aunque no la primera obra en prosa que he escrito. Afortunadamente, con el paso del tiempo he ido adquiriendo nuevos intereses, he encontrado cosas diferentes en las que pensar. De otro modo, seguiría dando vueltas a lo mismo.

A SALTO DE MATA: CRÓNICA DE UN FRACASO PRECOZ (1997)

«En la miseria permanente»

IBS: En mi opinión, *A salto de mata* trata esencialmente de la tenacidad, pero arranca con «fracaso» y «problemas de dinero»:

> Cuando llegué a la treintena, pasé por unos años en los cuales todo lo que tocaba se convertía en fracaso. Mi matrimonio terminó en divorcio, mi trabajo de escritor se hundía y estaba abrumado por problemas de dinero. No me refiero simplemente a una escasez ocasional, ni a tener que apretarme el cinturón de cuando en cuando, sino a una falta de dinero continua, opresiva, casi agobiante, que me envenenaba el alma y me mantenía en un inacabable estado de pánico. (7)

PA: Tenacidad, sí, pero el tema del libro es el dinero. Cuando no se tiene, en lo único que se piensa es en el dinero. Es la maldición de la pobreza. Uno se pone a maquinar cosas, a soñar, a hacer planes, a esperar algo, y no deja de contar cuánto tiene y cuánto le hace falta. Lo único bueno de tener dinero es que te libera de pensar en algo distinto del dinero durante todo el tiempo que estás despierto.

IBS: Eso también lo dice Nashe en *La música del azar*: la herencia lo ha liberado. En *A salto de mata* describe cómo sus padres siempre discutían por dinero.

PA: Mis padres eran polos opuestos, y en ningún aspecto eran más pronunciadas sus diferencias que en su respectiva relación con el dinero. La familia de mi padre había sido desesperadamente pobre, y él tenía tanto miedo a la pobreza que era incapaz de gastar dinero. La familia de mi madre había vivido de forma algo más desahogada, aunque no mucho, y disfrutaba comprando cosas. Mi padre era agarrado; mi madre, expansiva y generosa. Ésa fue una de las cosas que los separaron. Todo se acabó en el momento en que mi padre dijo: «No quiero que sigas yendo a la tienda; yo haré la compra». En aquellos tiempos, eso era como echar a patadas del trabajo a tu mujer.

IBS: Hoy en día eso sería un alivio *[risas]*.

PA: Sí, pero ya sabe, en el mundo en que vivían, llevar la casa era responsabilidad de la mujer, y a mi madre le gustaba. Claro que las discusiones por dinero nunca son sólo por dinero. Siempre hay algo más de por medio. Lo que haces con el dinero es siempre una expresión de quién eres. Casi como un análisis caligráfico; o las huellas dactilares. Fíjese en esos individuos mezquinos, tacaños y roñosos, lo profundamente que recelan del mundo, el miedo que tienen comparados con las personas generosas, que parecen vivir para los demás tanto como para sí mismos. Luego están los derrochadores, los que tiran el dinero, como Willy,[12] por ejemplo. No comprenden que se requiere cierta prudencia: ni excesiva ni complicada, pero sí es necesaria cierta medida de moderación. El dinero es un tema fascinante, un tema inagotable.

IBS: Lo es.

PA: En mis primeras aventuras tratando de ganarme la vida, me encontré con una serie de variopintos personajes, y ese libro me dio la oportunidad de escribir sobre algunos de ellos. A principios de la edad adulta pasé por periodos duros, una especie de tremenda pobreza. Siempre al borde de la ruina más absoluta. Después de terminar la universidad, la situación se prolongó durante años. En un momento dado, pensé en escribir una obra titulada *Ensayo sobre la necesidad*, como una parodia de un tratado del siglo XVIII. Así es como empezó *A salto de mata*, pero en vez del tratado en que pensaba en un principio, se convirtió en una historia autobiográfica de mis desventuras en la tierra del dólar y del franco. Eso era. Pero como usted dice, el libro también trata de la tenacidad; o la obstinación estúpida.

IBS: Y sobre el hecho de que se negó a venderse.

PA: No quería hacer las cosas que tenía que hacer, y creo que fui muy estúpido. En cierto sentido, *A salto de mata* es un libro sobre «cómo *no* deben hacerse las cosas».

IBS: ¿Seguro? Me refiero a que yo tengo la impresión de que se parece mucho a un «retrato del artista como joven que intenta abrirse camino».

PA: Mi padre era una persona práctica sin nada de poesía, o muy poca, en su interior. Simplemente no podía entender cómo había producido un hijo que era poeta. Le resultaba muy desalentador, muy difícil de asimilar. Poco a poco lo fue aceptando, pero lo desaprobó hasta el final: «Muy bien, quieres escribir —decía—, es una bonita afición, pero tienes que tener un trabajo». Cuando volví de Europa, ya empezaba a estar preocupado. Me dijo: «¿No te parece buena idea volver a la universidad y hacer el doctorado? Luego podrás ser profesor y escribir tus libros mientras te ganas la vida».

IBS: Por lo menos, eso lo entendía.

PA: Sí, comprendía que no estaba hecho para ser hombre de negocios. Yo le contesté: «Sí, papá, por una vez tienes razón». Así que fui a ver a mi tío Allen[13] y le pregunté: «¿Cuál es el mejor curso de doctorado en Literatura?». «El de Princeton —me contestó—. Princeton quizá sea el mejor sitio. Te pondré en contacto con Robert Fagles.» Envié mis publicaciones con antelación —un libro de poemas, un volumen de traducciones de poesía y una serie de ensayos críticos— y luego fui a Princeton a ver a Fagles. Me explicó cuántas asignaturas debía tener y cuántos cursos tendría que hacer. Yo escuchaba y asentía con la cabeza. Me parecía espantoso, en realidad, pero consideré que tenía que aguantarlo hasta el final. Entonces, para mi gran sorpresa, Fagles hizo una pausa durante un largo momento y dijo que, en su opinión, no debería matricularme. «Eres un magnífico poeta —me dijo—, un excelente escritor. No te entierres en la universidad como hemos hecho nosotros. Yo me gano bien la vida, pero en cierto modo me arrepiento. No lo hagas.» Se me quitó un gran peso de encima. Libre de nuevo, para abrirme camino y morirme de hambre, pero libre. Hay una nota a pie de página en esta historia: Mi entrevista con Fagles fue en 1974. En 1986 me contrataron para dar clases de escritura en Princeton. Me convertí entonces en colega de Fagles, y nos veíamos todas las semanas. Siempre hacía bromas sobre nuestra primera conversación: «Te di un buen consejo, ¿eh?». *[Risas.]* Maravilloso, Bob Fagles.

IBS: De modo que eso explica por qué escribió lo siguiente en *A salto de mata*:

> No me parecía bien, por principio, que un escritor se refugiase en la universidad, rodeándose de personas afines y viviendo demasiado a gusto. (10)

Sobre eso tengo mis dudas.

PA: Sí, pero usted es una estudiosa. Para mí es distinto: soy poeta y novelista. Creo que las universidades no son un buen sitio para los artistas creadores. No tengo nada en contra de la universidad. Sabe Dios que me encantaba ser estudiante y, de todas formas, al final acabé dando clases en Princeton durante cinco años.

IBS: ¿Porque le hacía falta el dinero?

PA: Necesitábamos dinero. Aquello duró de 1986 a 1990. Di clases de Escritura Creativa. Es una materia que yo jamás he estudiado y una actividad sobre la que tengo mis dudas. El único beneficio posible, tal como yo lo veía, era que el esfuerzo que conllevaba el tratar de escribir algo enseñaría a los estudiantes lo difícil que es hacerlo bien y, en consecuencia, incrementaría su apreciación por la escritura de calidad. También di clases de Traducción. Eso era más interesante y lo disfruté mucho, pero me alegro de no tener que hacerlo más.

IBS: De manera que decidió no seguir una carrera académica y trabajar como traductor, ¿no?

PA: Para entonces estaba casado con Lydia Davis, y la idea era ganarnos la vida traduciendo.

IBS: ¿Su padre no le prestó ayuda?

PA: No, no nos ayudó. De vez en cuando me daba algo de dinero, pero no, más que nada me las arreglaba por mi cuenta. Mi madre tampoco nos echó una mano. Su marido y ella no se encontraban en condiciones de ayudar. Lydia y yo empezamos a traducir libros, pero no ganábamos lo

suficiente para vivir. Nos encontrábamos continuamente al borde del desastre. Sin embargo, seguimos con ello. Alguna que otra vez me rescataba una beca. En un par de ocasiones recibí cuatro o cinco mil dólares de la Ingram Merrill Foundation. Por entonces aquello era casi una fortuna. Dos personas podían arreglarse —mínimamente— con unos ocho o nueve mil dólares al año, así que aquello fue realmente una ayuda enorme. En dos ocasiones me otorgaron becas de la National Endowment for the Arts. Diez mil dólares la primera vez, me parece, y veinte mil la segunda. Eso nos mantuvo a flote, pero seguimos haciendo muchas traducciones. Normalmente se trataba de libros bastante malos, y teníamos que trabajar con plazos muy estrictos. Yo estaba dispuesto a prostituirme en una serie de aspectos. Era desmoralizador.

IBS: Entre los fracasos, se produjo un gran éxito: el nacimiento de su hijo, Daniel.

PA: Fue un gran momento de mi vida. Al mismo tiempo, ejerció más presión sobre mí que cualquier otra cosa hasta entonces. Tuve que redoblar los esfuerzos para conseguir un trabajo a tiempo completo. Pero sin suerte. Busqué en revistas, en la enseñanza, en periódicos: me rechazaron en todas partes. Era difícil y agotador, desesperante. Ahí estaba, con un hijo pequeño y un matrimonio que se venía abajo en gran parte porque estábamos irremediablemente sin recursos. Pasé un año sin escribir. Era incapaz. El único proyecto de escritura que pude llevar a cabo fue esa novela detectivesca que escribí con seudónimo. Pero sólo para ganar dinero, y ni eso.

IBS: ¿*Jugada de presión*?

PA: *Jugada de presión*, sí. La resurrección se produjo después de ir al ensayo de ballet que he descrito en *Diario de invierno*. Entonces, de repente, cuando nadie lo esperaba, se murió mi padre y heredé cierta

cantidad de dinero. No mucho, pero más de lo que había visto en la vida. Eso me dio un pequeño respiro, y empecé a escribir *La invención de la soledad*. Mi vida dio un giro. Me sentí con ánimo para volver a escribir ficción. Como ya sabe, en aquellos primeros años descritos en *A salto de mata* escribí el equivalente a unas setecientas páginas de prosa: novelas nunca acabadas, proyectos abortados. *A salto de mata* trata de esos años de lucha.

IBS: Aunque *A salto de mata* trata en gran medida de las dificultades de ganarse la vida como joven escritor, también aborda sus viajes, sus aventuras, y el lector recibe una sólida sensación de su curiosidad sobre el mundo:

> Lo que deseaba eran experiencias nuevas. Ansiaba salir al mundo y ponerme a prueba, pasar de una cosa a otra, explorar todo lo que pudiera. (10)

¿Se puede leer como una narración de los años de aprendizaje?

PA: Comprendí que no quería seguir la senda que mi entorno de clase media me tenía predestinada. Quería apartarme de aquel camino y explorar otros mundos. En su mayor parte, mis experiencias se produjeron trabajando de obrero o a través de encuentros con personas muy diferentes de mí, que no habían ido a la universidad, que no leían libros, gente con trabajos ínfimamente pagados. El empleo más interesante que tuve fue el del petrolero. Aquélla fue una gran aventura, y me alegro de haberla vivido. Aprendí muchísimas cosas alejándome del camino principal e *internándome en el bosque*.

> No es que quisiera hacer carrera con eso, pero aquellas pequeñas excursiones a las ciénagas y letrinas del mundo nunca dejaron de ofrecerme algún descubrimiento interesante, de completar mi formación de manera inesperada. Casey y Teddy son un ejemplo perfecto. Tenía

> diecinueve años cuando los conocí, y las cosas que hicieron aquel verano siguen nutriendo mi imaginación. (42)

Más adelante tuve trabajos intelectuales de muchas clases. Traducir, escribir para otros, dar clases particulares de inglés, traducir la constitución norvietnamita (!), trabajar para un productor cinematográfico. Sin mencionar el puesto de recepcionista telefónico nocturno de la oficina del *New York Times* en París.

IBS: En *A salto de mata* explica que creció con la contradicción como tensión incesante en el núcleo familiar. La describe como

> [d]os estilos, dos concepciones del mundo, dos filosofías morales se encontraban en eterno conflicto, que al final destrozaron su matrimonio. (12)

¿Cree que ese trasfondo de ambigüedad ha penetrado en su obra?

PA: Es posible.

IBS: Quedó usted marcado por esa contradicción, ¿no es así?

> Creía en mis capacidades, y, sin embargo, no tenía confianza en mí mismo. Era atrevido y tímido, ágil y torpe, resuelto e impulsivo: un monumento viviente al espíritu de la contradicción. Mi vida acababa de empezar y ya me movía en dos direcciones a la vez. Aún no lo sabía, pero para llegar a algún sitio tendría que esforzarme el doble que los demás. (29)

PA: Sí, el matrimonio fallido de mis padres me afectó en la infancia, de eso no cabe duda. Sabía que el hogar no era un lugar de refugio para mí en el sentido en que puede serlo para mucha gente, así que me esforcé por

destacar en el colegio y los deportes. Era buen estudiante, me convertí en uno de los mejores deportistas y tenía muchos amigos. Los demás chicos me admiraban. Yo era uno de esos chavales triunfadores a quienes se les da bien la mayoría de las cosas. En el pasaje que acaba de citar, hablo de mi adolescencia, cuando empezaba a observarme y a formarme ideas de cómo quería relacionarme con el mundo. Al pasar la adolescencia me volví tremendamente tímido. Me costaba hablar si había más de tres o cuatro personas en la habitación. En realidad, creo que dar clases en Princeton y tener que hablar frente a los estudiantes me ayudó enormemente. Ahora soy capaz de pronunciar discursos delante de centenares, si no de miles de personas y sentirme bastante cómodo. A los dieciocho años, era incapaz. En *A salto de mata* hablo de mi estancia en Dublín, un momento fundamental en mi vida. Pasé allí dos semanas, solo, y únicamente hablé con un par de personas. Completamente solo, deambulando por las calles un día tras otro. Como digo en el libro, era como si me hubiese retirado a algún lugar recóndito de mí mismo y finalmente empezara a descubrir quién era. Estaba un poco ido, me parece. Un muchacho muy extraño. Ni siquiera entré en un bar. ¿Por qué?

IBS: ¿Por timidez?

PA: Tanta, que era incapaz.

IBS: No soportaba la idea de tener que hablar con alguien.

PA: Pero sí que me gustaba hablar con la gente. Uno a uno estaba muy bien. Creo que se debía a la crisis de la adolescencia, su tremendo tumulto, los cambios físicos que todos experimentamos, pero también intelectuales, morales, políticos, darse cuenta de la esterilidad de la vida de clase media en Norteamérica, comprender lo injusto que era Estados Unidos en muchos sentidos y con tanta gente. Ni se imagina la rabia que empecé a sentir. Eso me produjo mucha rigidez durante un tiempo: las pasiones de la juventud, el

repliegue interior hacia la ira y el silencio. A la larga, lo superé. Hasta cierto punto.

IBS: Eso parece *[risas]*. ¿Cuándo tuvo claro que iba a ser escritor?

PA: Decidí ser escritor bastante pronto, a los dieciséis o diecisiete. Cuando por fin volví de París a casa, ya tenía veintisiete y había escrito muchas cosas. No había vuelta atrás: ésa iba a ser mi vida. No podía hacer otra cosa, no quería hacer nada más, y entonces la única cuestión era cómo seguir haciéndolo.

EL CUADERNO ROJO (2002)

Ars Poetica

IBS: *El cuaderno rojo* es una recopilación de historias sobre extraños sucesos reales que le han ocurrido a usted o a gente que conoce. ¿En qué sentido es este pequeño libro de anécdotas un *ars poetica*?

PA: El estilo de esas breves historias sigue el modelo del chiste: la forma más sencilla de narración. Se trata de frases esquemáticas que van creciendo hasta alcanzar un punto culminante. Muy concisas, muy precisas, ni una palabra de más, rápidas y eficaces en el sentido en que un buen chiste es rápido y eficaz. Al mismo tiempo, de forma indirecta, intentaba utilizar esas historias para presentar el punto de vista de que hablábamos antes: la «mecánica de la realidad». No hay teología en eso. Ni siquiera mucha filosofía. Es simplemente una observación de la extraña manera en que se entrecruzan los acontecimientos en el mundo. Esas cosas no ocurren a cada momento, pero sí suceden con una extraña frecuencia.

IBS: Esa tendencia a las ocurrencias mágicas parecería un hilo rojo que corre entre esas anécdotas y otras obras suyas, en especial *La música del azar*.

PA: Por supuesto, yo reconozco esas cosas, y cuanto más ocurren, más atento estoy a ellas. Al mismo tiempo, el libro es el resultado de un impulso

básico de compartir esas pequeñas y fascinantes anécdotas con otra gente.

IBS: En esas historias aparece un contraste, no es así, entre el contenido, que es extraordinario, y la narración, que es sencilla. Como bien ha dicho, no hay una sola palabra de más. El relato número 9 de la edición norteamericana es un buen ejemplo:

> Entonces la vida de C. se convirtió en dos vidas: existían una Versión A y una Versión B, y las dos eran su historia. Había vivido las dos en igual medida, dos verdades que se anulaban mutuamente, y desde el principio, sin saberlo, había estado atrapado entre las dos. (52)

Este relato se centra en la contradicción y su preocupación por la ambigüedad. Como a menudo sucede en sus obras anteriores, lo deja todo «entre medias», abandonado entre dos verdades.

PA: Dos verdades que son iguales y contrarias, sí.

IBS: Su interés en la naturaleza de la memoria se capta vívidamente en el relato de cómo salvó, cuando era un muchacho, a la niña que había resbalado en el hielo con los zapatos de tacón de su madre.

> Entonces me di cuenta de que no se había enterado de que el coche se movía. Ni siquiera se había enterado de que estaba en peligro. Todo el incidente había durado lo que dura un relámpago: diez segundos de su vida, un intervalo sin consecuencias, que no había dejado en ella el menor rastro. Para mí, sin embargo, aquellos segundos habían sido una experiencia definitiva, un acontecimiento extraordinario de mi historia íntima. (61)

PA: Cuando se publicó el libro, di una lectura en la Universidad de Pensilvania y se me acercó un chico, un estudiante, que me dijo: «Soy el

hijo de aquella mujer. La niña que sacó usted de debajo del coche es mi madre». Un momento precioso; pero también he de admitir que me hizo sentir viejo *[risas]*.

IBS: Eso nos dice algo sobre los «mecanismos de la memoria», ¿verdad? Usted lo recuerda como un acto de heroísmo, mientras que ella lo ha suprimido completamente. O tal vez, como dice usted, ni siquiera era consciente de que estaba en peligro.

PA: No, no era consciente de ello. No recordamos la mayoría de las cosas que nos suceden. Gran parte de nuestra vida simplemente desaparece.

IBS: Entonces, ¿qué es lo que hace que algunos recuerdos persistan en nosotros y otros no?

PA: Siri ha realizado una enorme cantidad de trabajos sobre neurociencia y cuestiones de la memoria. Lo que me dice, y estoy convencido de su veracidad, es que la emoción consolida el recuerdo. Si se trata simplemente de un suceso ordinario en una circunstancia cotidiana de la vida, no podrá recordarse. No vas a acordarte de lo que cenaste el nueve de abril de hace treinta y seis años. Pero si en ese nueve de abril de hace treinta y seis años tus padres tuvieron una tremenda discusión delante de ti, murió alguien o te rompiste el brazo, podrías albergar un nítido recuerdo de lo que cenaste aquella noche. Es posible. Tiene que haber algo lo bastante poderoso para que te produzca una honda impresión. Por otro lado, hay cosas que recuerdo que parecen enteramente insignificantes, y, sin embargo, ahí están. Pequeñas escenas sin mucha carga emotiva que vuelven sin razón aparente. Por ejemplo, un recuerdo de hace unos veinte años, cuando mis buenos amigos de París, Jacques Dupin, el poeta, y su mujer, Christine, vinieron a Nueva York. Pasamos un día entero juntos, y en un momento dado nos encontramos en la esquina de una calle de Chinatown hablando de dónde queríamos ir a cenar. Con frecuencia me veo en esa esquina, allí de

pie con ellos, charlando con mis dos amigos. ¿Por qué? No sé. No tengo ni idea.

IBS: Nuestros sentidos nos llevan a tales momentos.

PA: El olfato, más que ningún otro, seguro.

IBS: Sonido, música, colores... nos transportan derechos al pasado. Claro que todo está relacionado con la emoción, como ha dicho.

PA: En *El cuaderno rojo* también me interesa explorar cosas que no suceden, que casi ocurren pero no llegan a hacerlo. Por eso es por lo que, en cierto sentido, el relato más importante de la primera parte es el de cuando mi padre se cae del tejado y *no* se mata. En *Sunset Park*, Renzo, el novelista, dice a Morris que está pensando escribir un libro sobre «las cosas que no suceden». Es un tema fascinante. Por ejemplo, ¿cuántas veces han estado dos países al borde de la guerra pero, como sea, logran no declarársela? Vistos con perspectiva, los hechos históricos parecen inevitables; pero no lo son. Es un tema que puede discutirse interminablemente. ¿Cuentan los individuos en la historia, o lo que hace que las cosas ocurran es cierta fuerza social invisible? Son cuestiones fascinantes. Válidas tanto para las insignificantes vidas individuales como para los grandes acontecimientos históricos.

IBS: Eso también es pertinente para *El cuaderno rojo*, ¿verdad?: el individuo, pequeña historia, el ejemplo, y luego la gran historia, la general.

PA: Muy cierto. En el segundo capítulo, «¿Por qué escribir?», que trata exclusivamente de la infancia, se incluye el relato de la horrible experiencia por la que pasé a los catorce años, cuando me encontré justo al lado de un chico que quedó electrocutado por un rayo, muerto en el acto. Es una de las cosas más importantes que jamás me han ocurrido; la más importante,

quizá. Informa absolutamente mi concepción del mundo. La naturaleza arbitraria de las cosas: ahora estás vivo, y dentro de un momento estás muerto. El carácter enteramente aleatorio de todo. No llegué a pensar, en las primeras horas que siguieron al suceso: «Si hubiera sido cuatro segundos después, yo habría muerto y él seguiría vivo». Íbamos pasando a rastras bajo una cerca de alambre de espino en fila india, y el chico estaba justo delante de mí. El rayo cayó en la alambrada y lo electrocutó. Ni siquiera me enteré de que estaba muerto. Cuando pasé por debajo de la cerca, tiré de él y lo arrastré a la pradera. Me pasé casi una hora frotándole las manos mientras llovía a cántaros y la tormenta seguía su curso.

IBS: Debió de ser como un mazazo, comprender que estaba muerto.

PA: Nunca había visto a una persona muerta. Los labios se le iban poniendo azules, estaba completamente quieto, pero ni por un momento se me ocurrió que no estuviera vivo.

IBS: ¿Cómo reaccionó cuando por fin comprendió que estaba muerto?

PA: Pasaron dos horas hasta que nos dijeron a todos que Ralph había muerto. Nos quedamos perplejos. Pasmados. Creo que esto es importante porque yo he sido muy afortunado en la vida en muchos sentidos. No he pasado hambre. Por pobre que haya sido en ocasiones, nunca me ha faltado un techo sobre la cabeza. Pero aún más importante es el hecho de que nunca he vivido una guerra ni la ocupación de un ejército extranjero. Nunca me he visto en medio de esa especie de violencia cotidiana que corrompe el alma y destruye hasta la estructura misma de tu ser. Pero aquel día era como estar en la guerra. Fue como si hubieran matado a tiros a un camarada en las trincheras.

IBS: Así que experimentó la sensación del desastre.

PA: La viví. Efectivamente. He tenido experiencias cercanas a la muerte, supongo, que podrían mencionarse en ese sentido. Muy en especial el accidente de coche de 2002, que describo con gran extensión en *Diario de invierno*. Creo que es probablemente lo más cerca que he estado de la muerte, salvo por la tormenta del rayo de 1961.

IBS: Eso pone las cosas en perspectiva.

PA: Bueno, no sé si pone las cosas en perspectiva. Crea una nueva perspectiva. Me interesa esta cuestión de los accidentes. Por eso, la tercera parte de *El cuaderno rojo* se titula «Informe de un siniestro». En ella aparece la palabra *accidente*, que significa «suceso eventual, normalmente con resultados perniciosos». En otro contexto, en un contexto filosófico, «lo accidental» se refiere a lo que no es necesario. Así, en cada accidente hay algo que no debe suceder necesariamente. Ocurre debido a una confluencia de circunstancias. La menor falta de atención, la más mínima distracción, y tu vida puede cambiar para siempre. Un amigo mío inglés paró en una gasolinera. Se bajó del coche, resbaló en un charco de aceite y se rompió la pierna por varios sitios. Padecerá toda la vida de la pierna rota. Sólo porque puso el pie en aquel pequeño charco de aceite. Los accidentes pueden afectar de forma irrevocable la salud, el bienestar e incluso el equilibrio mental. En un movimiento azaroso, en una décima de segundo... puedes perder la vida. Eso me interesa mucho.

IBS: Me preguntaba por el título de los capítulos de *El cuaderno rojo*. «Informe de un siniestro», supongo, se explica por sí solo, pero qué me dice de «¿Por qué escribir?». ¿Por qué utilizar una pregunta como título cuando no hace usted ningún intento por contestarla?

PA: Es una especie de broma. La última historia, si la recuerda, es sobre Willie Mays. Puede que no tenga idea de quién le hablo, pero Willie Mays ha sido el mejor jugador de béisbol que he conocido en la vida, puede que

el mejor de todos los tiempos. Cuando yo era pequeño y me obsesionaba el béisbol, él se encontraba en los primeros momentos de su carrera. Para mí era una figura gloriosa, heroica, y la tragedia de no tener lápiz cuando me lo encontré y le pedí su autógrafo afectó bastante a mis tiernos años. La caprichosa conclusión es la siguiente:

> Después de aquella noche, comencé a llevar un lápiz conmigo allí donde iba. Adquirí la costumbre de no salir de casa sin antes asegurarme de que llevaba un lápiz en el bolsillo. No es que planeara hacer nada con él, pero no quería que me pillaran otra vez desprevenido. En una ocasión ya me habían pillado con las manos vacías, y no iba a permitir que eso volviera a pasarme.
>
> Cuando menos, los años me han enseñado esto: si llevas un lápiz en el bolsillo, hay bastantes posibilidades de que algún día te sientas tentado a utilizarlo.
>
> Como me gusta decirles a mis hijos, así es como me hice escritor. (82)

[Risas.]

IBS: Ah, sí, claro *[risas]*.

PA: Hay una coda a la historia de Willie Mays. Iniciada por la escritora norteamericana Amy Tan, que por casualidad (¡qué extraño!) es el tema de la primera historia de «Informe de un siniestro». La conocí en los años noventa a través de nuestro amigo común Wayne Wang. No la conozco bien, pero hace unos cuantos años, en enero de 2007, Siri y yo asistimos al festival de escritores de Key West, en Florida. Amy estaba allí. Hacía años que no la veía, y me di cuenta de que no le había dado el libro que contiene la historia sobre ella. Todos nuestros libros estaban a la venta en el auditorio donde dábamos las charlas y lecturas, así que compré un ejemplar de *El cuaderno rojo* y se lo regalé. Lo leyó en el vuelo de vuelta a su casa, y le

emocionó mucho el hecho de que la hubiera mencionado en el libro. También leyó la historia de Willie Mays y, según resultó, unos buenos amigos de Amy eran vecinos de Willie Mays en la zona de la Bahía, en una ciudad cercana a San Francisco. En cuanto llegó a casa, llamó a sus amigos y les dijo: «Id a comprar el libro de Paul. Luego llamad a la puerta de Willie, entrad y leedle la historia».

IBS: ¿Y lo hicieron?

PA: Lo hicieron. Y Willie la escuchó hasta el final.

IBS: Es increíble.

PA: Sí. Con lágrimas en los ojos, no dejaba de sacudir la cabeza, una y otra vez, diciendo: «Cincuenta y dos años, cincuenta y dos años». Luego cogió una pelota de béisbol y me la firmó. Amy me la regaló en mi sexagésimo cumpleaños. A los sesenta años tenía la bola que había querido cincuenta y dos años antes. Claro que ya no tenía importancia para mí, pero me conmovió el gesto. Aquella historia tuvo finalmente un desenlace. Extraño. Muy extraño.

IBS: En el relato sobre el impostor que escribía cartas con el nombre de usted, concluye:

> Quizá sea el medio de recordarme que no sé nada, que el mundo en el que vivo no dejará nunca de escapárseme. (47)

Es un sumario bastante preciso de este pequeño libro, ¿no es así?

PA: Sí, porque no hay conclusiones que sacar. Ocurren cosas, y no sabemos por qué. No parecen tener sentido alguno. De ahí el título de la útima parte: *«It Don’t Mean a Thing».*

DIARIO DE INVIERNO (2012)

La memoria y el cuerpo

> *Solsticio de invierno, la época más oscura del año. Apenas se levanta de la cama, siente que el día se le empieza a escapar de las manos. No hay una luz a la que aferrarse, ni la sensación del tiempo que se despliega, sino puertas que se cierran y cerrojos que se corren. El mundo exterior, ese mundo tangible de objetos y cuerpos, parece un mero producto de su mente. Siente que se desliza por los hechos, revoloteando alrededor de su propia presencia como un fantasma, como si viviera a un lado de sí mismo; no aquí, pero tampoco en otro sitio. Una sensación de encierro y al mismo tiempo de ser capaz de atravesar las paredes. En algún lugar, al margen de un pensamiento, descubre una oscuridad que le cala los huesos y toma nota de ello.* (*La invención de la soledad*, 111)

IBS: La primera vez que vine a hablar con usted,[14] me entregó una versión manuscrita de *Diario de invierno*. Estaba completamente entusiasmada y me pasé la mitad de la noche sentada en un bar, leyéndolo. Entonces no tenía confianza para decirlo, pero me ha seguido recordando a *La invención de la soledad*. Tiene algo que ver con el tono y con esa perspectiva un tanto peculiar sobre sí mismo. ¿Voy muy descaminada?

PA: En realidad, yo no lo veo así. Pero es sólo mi opinión.

IBS: La primera página de *Diario de invierno* es muy llamativa por la cantidad de contrastes y cambios. Empieza usted utilizando la perspectiva de segunda persona y se sirve todo el rato del presente, ya tenga seis años, diez, o sea adulto. En el segundo párrafo aparece el suelo frío, es invierno, los árboles están blancos. Luego, en el siguiente párrafo tiene diez años, es verano, hace calor, vuelve a mencionar los árboles del jardín, y está sudando...

PA: Y entre medias, estoy a punto de cumplir sesenta y cuatro años.

> Habla ya antes de que sea demasiado tarde, y confía luego en seguir hablando hasta que no haya más que decir. Después de todo, se acaba el tiempo. Quizá sea mejor que de momento dejes tus historias a un lado y trates de indagar lo que ha sido vivir en el interior de este cuerpo desde el primer día que recuerdas estar vivo hasta hoy. Un catálogo de datos sensoriales. Lo que cabría denominar *fenomenología de la respiración*. (5)

Hay varias cosas que deberíamos discutir aquí. Una de ellas es la perspectiva de segunda persona, o la decisión de escribir de esa forma.

IBS: Sí, hay mucho que decir sobre eso. Me parece que nunca he visto una obra autobiográfica escrita en segunda persona.

PA: Ni yo tampoco. Claro que hay novelas escritas en segunda persona.

IBS: Cierto, y usted la ha utilizado en su propia ficción: en buena parte de *Sunset Park*, Morris Heller escribe su diario en segunda persona.

PA: En *Invisible*[15] también hay una parte narrada en segunda persona. Pero en ningún caso se trata de un libro entero. En *Diario de invierno*,

como en la secuela, *Informe del interior*, estamos continuamente en segunda persona.

IBS: Sí, ambos libros están íntimamente relacionados a través de esa perspectiva autobiográfica extrañamente sesgada, ¿no?

PA: Es importante insistir en que mi vida no me parece excepcional en ningún sentido y que eso no es autobiografía. Es un libro que se compone de fragmentos autobiográficos dispuestos como una obra musical. Más que una narración, es un poema. Algo así se escribiría normalmente desde el punto de vista de la primera persona. De haberlo hecho, mi propia historia habría constituido el foco de atención, y no era eso lo que quería hacer. La tercera persona era otra posibilidad, pero parecía demasiado lejana para este libro en concreto, que se centra en el cuerpo. Quedaba la segunda persona. Cuanto más lo pensaba, más cuenta me daba de que tendría el efecto de abrir un pequeño espacio en mi interior en el cual pudiera entablar una especie de diálogo íntimo conmigo mismo. Quería observarme desde la distancia, pero no desde muy lejos, y en tercera persona la distancia habría sido demasiado grande. Al mismo tiempo, quería implicar al lector. En muchos aspectos, el libro es una invitación al lector para que explore sus propios recuerdos, para que piense en su propia vida. Espero que sirva como caja de resonancia para que la gente evoque la clase de cosas que yo recuerdo sobre mí mismo en el libro. Todos tenemos recuerdos de nuestro cuerpo. Todos hemos estado enfermos, nos hemos hecho daño, hemos sentido júbilo, probado comida que nos gusta. Todo el mundo recuerda esas experiencias. Forma parte del hecho de ser humano. El tiempo es aquí un extraño factor, y utilizando el mismo tiempo verbal a través de todos los cambios cronológicos, intentaba producir una especie de simultaneidad para las experiencias sobre las que escribo: el niño de seis años es la misma persona, en definitiva, que el viejo de sesenta y cuatro.

IBS: Eso tiene sentido, y explica la perfecta sincronía de los cambios. Aunque haya una diferencia temporal de sesenta años, no es más que una fracción de segundo.

PA: Escribí ese libro en una especie de trance, y me vino en el orden que ve usted en la versión final. No preparé ningún esquema. Elaboré una pequeña lista de algunas cosas que quería examinar, pero el orden no se alteró. Todo estaba ahí desde el principio. La música me sonaba en la cabeza y yo me limitaba a transcribirla, por decirlo así. Rara vez me he sentido tan integrado con lo que estaba escribiendo. Pocas veces he tenido que luchar menos con el material. Unas veces excava uno en la roca para llegar a donde quiere ir, otras es como si estuviera nadando. Hay una pequeña sentencia del pintor norteamericano Philip Guston que siempre ha significado mucho para mí: «Años y años de lucha por unos cuantos momentos de gracia». Este libro ha sido algo así para mí. Lo escribí en sólo tres o cuatro meses.

IBS: En el párrafo que ha citado hace un momento hay una urgencia pronunciada: «Habla ahora, antes de que sea demasiado tarde». ¿Por qué?

PA: Porque me estoy haciendo viejo, y no sé cuánto tiempo me queda. Si lo dejaba a un lado durante un par de años, quizá no lo habría terminado. Es muy extraño haberse hecho tan viejo como yo lo soy ahora.

IBS: ¿Viejo?

PA: Cuando lo escribí estaba a punto de cumplir los sesenta y cuatro. Ahora tengo sesenta y seis.

IBS: Bueno eso *sí* que es ser viejo *[risas]*.

PA: Oficialmente, ya soy un ciudadano de la tercera edad. Ay, ay, ay.

IBS: Insta asimismo al destinatario —«tú»— «a que... dejes tus historias a un lado y trates de indagar lo que ha sido vivir en el interior de este cuerpo». ¿Es *Diario de invierno* enteramente autobiográfico, o contiene elementos de autoficción? ¿Hay algo imaginado, algo inventado de manera deliberada?

PA: No, en absoluto. En las cinco obras autobiográficas que he escrito hasta el momento, he procurado en todos los casos ser lo más preciso posible, no hacer trampa. Creo que las trampas habrían viciado todo el proyecto, haciéndolo inútil. Es como hacer un pacto con el lector y decir: «Te estoy contando la verdad tal como la recuerdo. Soy consciente de que habrá algunas inexactitudes, pero no son intencionadas». No podía proceder de otra manera. Hace algún tiempo[16] hablábamos sobre los recuerdos y la imposibilidad de recordar fielmente conversaciones de hace cincuenta años. Cuando la gente asegura recordar exactamente lo que se dijo entonces, se limita a utilizar las convenciones de la ficción popular para adornar su vida. Esas obras me parecen deshonestas. En realidad, se trata de un problema moral, ¿no cree?, si se miente y se insiste en que se está diciendo la verdad.

IBS: *[Risas.]* Aquí, en *Diario de invierno*, aporta usted varias listas de detallada información autobiográfica: sus viandas favoritas, colegios, lugares adonde ha viajado, las cicatrices que tiene en el cuerpo, y aproximadamente cincuenta páginas de las veintiuna casas en las que ha vivido a lo largo de su vida. De manera interesante, mezcla usted los datos objetivos con las impresiones sensuales en casi igual medida. ¿Por qué dar esa sustanciosa información en forma de listas en vez de entretejerla en la prosa?

PA: Creo que en esas listas hay una fuerza lírica que armoniza con el tono que quería crear con la prosa. En lo esencial, se trata de un libro sobre el cuerpo, pero al cien por cien. Ese inventario de moradas se justifica

porque todas son lugares que han protegido mi cuerpo de los elementos. Así que hay una razón para incluirlas. Lo mismo cabe decir sobre los párrafos acerca de mi madre, porque fue en su cuerpo donde empezó mi cuerpo, de modo que parecía justo y adecuado que hablara de ella. Los pasajes sobre ella están en el centro mismo, justo en medio del libro.

IBS: Sí, *La invención de la soledad* se centraba en su padre, pero aquí, en *Diario de invierno*, nos ofrece un vívido retrato de su madre:

> Habitaban en ella tres mujeres, tres personas distintas que no parecían guardar relación entre sí, y a medida que te hacías mayor y empezabas a mirarla con otros ojos, a verla como alguien que no era sólo tu madre, nunca sabías qué máscara llevaba en un día concreto... En medio, que era con mucho el espacio más amplio que ocupaba, había una mujer seria y responsable, una persona inteligente y humana, la que te cuidaba de pequeño, la que iba a trabajar, la mujer que emprendió pequeños negocios a lo largo de muchos años, la insuperable contadora de chistes y un as de los crucigramas, una persona con los pies firmemente plantados en la tierra: competente, generosa, observadora del mundo que la rodeaba, ferviente progresista en política, sabia dispensadora de consejos. Al otro lado, en el extremo de su personalidad, estaba la débil y asustadiza neurótica. (138-139)

PA: Antes hablábamos del *espectro* de una personalidad. Mi madre tenía un espectro amplio, y no estaba claro qué parte de ella iba a manifestarse en un momento dado. Tardé mucho tiempo —nueve años, a raíz de su muerte — en ser capaz de escribir sobre ella. Lo interesante es que escribí sobre mi padre inmediatamente después de su muerte. Creo que la diferencia es que con mi padre tuve una relación más compleja y turbulenta. Con mi madre no había ninguno de esos problemas. Me adoró desde el momento en que nací, y siempre quiso lo mejor para mí. Era amable y generosa. Muy generosa. Mi madre, en efecto, llevó finalmente una triste vida. Era alguien

que, según me parecía a mí, a pesar de sus neurosis y problemas, había nacido para ser feliz. Siempre se mostraba optimista, nunca deprimida. La vida la llevó a peligrosas encrucijadas, y sufrió por ello.

IBS: Es perfectamente lógico escribir sobre su madre y, en efecto, enumerar las casas y otros elementos clave que tienen que ver con la historia de su cuerpo, pero ahí hay datos sobre cosas que no parecen ser de igual importancia, por ejemplo, sus platos favoritos. Me preguntaba la razón de dar esa información concreta en vez de otras cosas que tienen que ver con el cuerpo, como, digamos, sus prendas de vestir favoritas, o bailes, representaciones, bellos poemas que la hayan afectado físicamente. ¿Hay criterios para la selección de esos hechos?

PA: No, ésas son las cosas que se me ocurrieron cuando trabajaba en el proyecto, cosas que parecían significativas. Este libro trata de lo que se siente sentándose en una silla o caminando por la hierba. Ésa es la clase de cosas de las que quería hablar. Cosas muy elementales. Eso es lo que recuerdo. No hay más.

IBS: En *La invención de la soledad* dice usted: «Memoria: el espacio en que una cosa ocurre por segunda vez» (117). Aquí, en *Diario de invierno*, utiliza el presente de indicativo a lo largo de todo el libro como si todas las cosas estuvieran efectivamente «ocurriendo por segunda vez»: sucediendo mientras *usted* las escribe y, supongo, también mientras *nosotros* leemos.

PA: Sí, los acontecimientos son recurrentes; aunque sólo sea en la mente. Pero nunca pensé en *La invención de la soledad* cuando estaba escribiendo este libro. Nunca vuelvo atrás para leer mi propia obra.

IBS: Seguimos volviendo a *La invención de la soledad*. En cierto modo, resuena en muchos de sus libros, ¿no es así?

PA: Bueno, como hemos dicho antes, considero que es una fuente primordial, el fundamento de gran parte de mi obra posterior. Escribiendo memorias parece que los acontecimientos vuelven a producirse. También provoca descubrimientos. En el hecho de tener una pluma en la mano, o, supongo, de acercar los dedos a un teclado y entrar en la zona del lenguaje, hay algo que genera más lenguaje, que produce más pensamientos, sensaciones, recuerdos e ideas que sólo ocurren cuando estás escribiendo. Sin la pluma en la mano, no tengo los mismos pensamientos. Curioso.

IBS: De modo que es algo físico, ¿no?

PA: Sin duda.

IBS: *Diario de invierno* pone de relieve la dimensión física de la vida y hace tangibles cosas que normalmente consideramos insustanciales. Por ejemplo, la lista de sus veintiuna viviendas no es una simple enumeración de datos: en cada sitio entreteje usted los datos objetivos con los recuerdos, y la memoria, aquí, viene dada casi exclusivamente o bien por la emoción (amor, fracaso, pérdida, frustración, ansiedad y algún raro triunfo), o bien por los sentidos (vista, tacto y dolor).

PA: Bien formulado. Directamente al grano.

IBS: *[Risas.]* Esa identificación de lo objetivo con los datos sensoriales, creo yo, es lo que hace de *Diario de invierno* un libro de lectura tan maravillosa.

PA: Como sabemos, lugar y recuerdo van de la mano. La mayoría de los sistemas memorísticos utilizan la representación espacial. Cicerón, Bruno, casi todos. En *Diario de invierno* no me interesaba sacar *todo* a la luz, sólo las cosas que saltan primero a la mente porque, en cierto modo, como bien dice usted, lo dominante es la emoción.

IBS: ¿Cómo lo hizo? Se sentó, cogió la pluma y dijo: «Vale, quiero proyectar mi mente a ese piso donde viví. Ahí está la habitación, el espacio es ése, este aspecto tenía, y ahora vamos a ver qué pasa».

PA: Eso es. «Ahora vamos a ver qué pasa.» Nunca supe con lo que me iba a encontrar. Por eso resultó tan interesante de escribir. Y también porque lo consideré un diario, y no una crónica o historia.

IBS: Lo interesante, creo yo, es esa alianza entre lugar, emoción y datos sensoriales. Como en otros sitios de su obra, las habitaciones ofrecen protección y usted coloca su cuerpo, con frecuencia en movimiento, en el interior de tales espacios:

> Tu cuerpo en pequeñas y grandes habitaciones, tu cuerpo subiendo y bajando escaleras, nadando en estanques, lagos, ríos y mares, tu cuerpo atravesando laboriosamente campos cubiertos de barro, tu cuerpo tendido en la alta hierba de prados solitarios, andando por las calles de la ciudad, ascendiendo trabajosamente por lomas y montañas...
>
> Habitáculos, habitaciones, las pequeñas y grandes viviendas que han protegido tu cuerpo del aire libre. (59-60)

PA: Eso es. El cuerpo en movimiento. Luego vamos a descansar a las habitaciones, a los recintos cerrados. Al aire libre he escrito muy poco. Algunos escritores lo prefieren, se sientan al aire libre con el cuaderno o la máquina de escribir. Mucha gente escribe en las terrazas de los cafés o en la playa; en el porche de su casa, o en el jardín. Yo nunca he hecho algo así. A veces tomo algún apunte cuando voy en el metro o incluso paseando por la calle. No a menudo, pero ocurre a veces. En general, sin embargo, siempre he escrito en una habitación...

IBS: ¿Ha pensado en el por qué de todo eso? ¿Necesita tener un techo sobre la cabeza, cuatro paredes, para contener algo?

PA: Probablemente, sí, creo que sí. Es como si la habitación fuese un cuerpo, y el cuerpo dentro de la habitación, el cerebro. Una curiosa especie de doble efecto.

IBS: En *Diario de invierno* también es de destacar la íntima relación entre el hecho de escribir y el movimiento físico:

> Con objeto de hacer lo que haces, necesitas caminar. Andando es como te vienen las palabras, lo que te permite oír su ritmo mientras las escribes en tu cabeza. Un pie hacia delante, y luego el otro, el doble tamborileo de tu corazón. Dos ojos, dos brazos, dos piernas, dos pies. Éste, y luego el otro. Ése, y luego éste. El acto de escribir empieza en el cuerpo, es música corporal, y aunque las palabras tienen significado, pueden a veces tener significado, es en la música de las palabras donde arrancan los significados. Te sientas al escritorio con objeto de apuntar las palabras, pero en tu cabeza sigues andando, siempre andando, y lo que escuchas es el ritmo de tu corazón, el latido de tu corazón. (218)

PA: Caminando se establece un ritmo, una cadencia binaria, como con tantas cosas propias del cuerpo humano: dos ojos, dos manos, dos piernas, dos pies, y el latido del corazón, que es una especie de bum-bum, bum-bum. Caminar parece crear un ritmo conducente a la producción de lenguaje, en especial, por supuesto, poesía. En *Conversaciones sobre Dante*, Mandelstam argumenta que la poesía de Dante imita los ritmos del paso humano, para luego plantear esta bella cuestión: «Me pregunto cuántos pares de sandalias gastó Dante mientras escribía *La divina comedia*». Sólo a un poeta se le podría haber ocurrido algo así. Se agitan tantas cosas en mi interior cuando estoy escribiendo que me resulta difícil estar mucho tiempo sentado. Me levanto y paseo mucho por la habitación, y simplemente eso, el

hecho de moverme, el hecho de andar, parece generar la siguiente andanada de palabras. Escribir es una intensa actividad física para mí; no sólo sujeto la pluma o pulso las teclas de la máquina de escribir, que son objetos materiales, sino que no paro de moverme, como cogiendo impulso para la próxima secuencia con la pluma o la máquina de escribir.

IBS: No muy diferente de los peripatéticos,[17] supongo.

PA: Cuando los descubrí de estudiante, pensé: «Esto tiene sentido para mí». Pero luego, las verdaderas palabras sólo llegan con el acto de presionar la pluma contra la página. No es que cuando camine vaya pensando en palabras. Sólo pienso en lo que estoy haciendo: ver imágenes en mi cabeza.

IBS: ¿Así que no va formulando frases?

PA: No, sueño con los ojos abiertos. En cierto modo, esas cosas me vienen con más facilidad mientras me muevo por la habitación que cuando estoy sentado. No sé por qué.

IBS: Tiene sentido. Así que por eso es por lo que usted siempre dice que «escribir empieza en el cuerpo». ¿Es la «música del cuerpo» lo que produce significado para usted?

PA: Sí.

IBS: Y luego se sienta a escribir. Eso es precisamente lo que describe en *Espacios blancos* y *La invención de la soledad*.

PA: Es interesante que *Espacios blancos* siga surgiendo en estas conversaciones. Ocho páginas de nada. Por secundarias o insignificantes que sean esas páginas, constituyeron un nuevo comienzo para mí.

IBS: Es una composición que pocos han leído. ¿Recuerda que le pedí leerla en Copenhague, en 2011? La mayor parte del público presente en el auditorio no la conocía, aunque era lector de su obra. Ahora vuelve a ser centro de atención en más de un sentido.

PA: Extraño.

IBS: ¿Y a partir de esos recuerdos del cuerpo siguió centrándose en la mente?

PA: Bueno, es algo más complejo...

INFORME DEL INTERIOR[18] (2013)

Volviéndose humano

PA: *Diario de invierno* e *Informe del interior* van a la par, son un díptico. Cuando terminé *Diario de invierno* me di cuenta de que había otras cosas que quería explorar, pero desde otro punto de vista. Si *Diario de invierno* es en lo esencial un libro sobre el yo físico, éste trata más de la vida interior, del desarrollo íntimo, del pensamiento, la moral, la estética, la política, la religión. Todas las cosas que intervienen en la formación de una persona. Ése era mi propósito, creo. Al mismo tiempo, no soy dualista, y sería un error decir que uno es el «libro del cuerpo» y el otro el «libro de la mente». La perspectiva cambia, eso es todo. *Informe del interior* es probablemente el libro más extraño que he escrito jamás.

IBS: Temáticamente, *Informe del interior* gira en torno a momentos álgidos de realización, y, tal como yo lo veo, puede considerarse su historia epistemológica personal en palabras e imágenes. Señala que

> [n]o porque te consideres un objeto de estudio raro o excepcional, sino precisamente porque no lo eres, porque de ti mismo piensas que eres como cualquiera, como todo el mundo. (10)

Me pareció que es precisamente en este punto en donde sus escritos autobiográficos difieren muy claramente de las tradiciones del género: no trata usted de describir lo extraordinario, lo excepcional, sino más bien lo que resulta ordinario, o simplemente humano. En mi opinión, ése es el principal atractivo de *Diario de invierno* e *Informe del interior*.

PA: Como he dicho antes, espero que sirva de invitación a los lectores para que desentrañen sus propios recuerdos.

IBS: En los primeros párrafos, considera usted las dificultades de dar una explicación precisa de su mente «tal como la recuerdas de tu infancia».

PA: Sí, fue más difícil escribir *Informe del interior* que *Diario de invierno*.

IBS: Debe de haberlo sido, y usted preveía dificultades importantes, si mal no recuerdo.

PA: La primera parte tiene una longitud de cien páginas aproximadamente, y sólo llega a cuando tenía doce años. El problema consistía en que había un montón de material que parecía importante pero que había olvidado en su mayor parte. Necesitaba centrarme en cosas que recordara bien con objeto de examinarlas con suficiente detalle. Así que muchas otras cosas han desaparecido. No tengo acceso a ellas. Los primeros párrafos se centran en el pensamiento animista de la primera infancia. Por extraño que parezca, aún me acuerdo de algunos de aquellos pensamientos. De ahí, el primer párrafo del libro:

> Al principio todo estaba vivo. Los objetos más pequeños estaban dotados de corazones palpitantes, y hasta las nubes tenían nombre. Las tijeras caminaban, teléfonos y cafeteras eran primos hermanos; ojos y gafas, hermanos. El reloj tenía cara humana, cada guisante de tu plato

> poseía una personalidad diferente, y en la parte delantera del coche de tus padres, la rejilla era una boca sonriente con numerosas piezas dentales. Los lápices eran dirigibles; las monedas, platillos volantes. Las ramas de los árboles eran brazos. Las piedras podían pensar, y Dios estaba en todas partes. (9)

Entonces hay un salto en la segunda fase —con seis años— cuando los recuerdos empiezan a fusionarse. Hasta entonces, creo que somos en gran medida seres fragmentarios, pero se produce un momento de conciencia de sí, de autoconciencia, de ser capaz de decirse a sí mismo: «Estoy pensando el pensamiento que estoy pensando». Esta especie de reflexión es muy diferente del simple hecho de pensar. Una vez que uno tiene la capacidad de observarse a sí mismo desde fuera, los recuerdos se hacen continuos y empieza el yo narrativo. A medida que pasa el tiempo, eso se va perdiendo bastante. Ahí intento sacar a la luz las primeras experiencias escolares de aprender a leer y escribir. Descubrí que algunos de los más vívidos recuerdos eran de las estúpidas y ridículas cosas que hacía, como imitar al chico que trazaba una uve doble detrás de otra, sin separarlas. No recuerdo cómo era lo de hacer la *A*, la *B*, la *C* y la *D*, pero tengo un nítido recuerdo de la *W*. Así que lo incluí en el libro. Después paso a mis primeras experiencias lectoras y menciono libros que me gustaron. Es también la época en que empieza el desarrollo moral: analizar momentos de mal comportamiento, desmontar la radio, tratar de talar el árbol. Luego está la sensación de ser norteamericano, el descubrimiento de que era judío, los comienzos de pensar por mí mismo, diciendo: «Bueno, pues si Norteamérica es un país tan maravilloso, ¿dónde están los indios? ¿Qué ha pasado con los esclavos?». Luego me encuentro en el umbral de la adolescencia. En el tremendo momento de tener once o doce años, cuando empiezas a obsesionarte con ser miembro de la pandilla. Eso llegamos a superarlo, desde luego, por lo menos la mayor parte de nosotros, pero es una etapa difícil. Después, la exploración de la adoración del héroe, algo fundamental en la infancia, sobre todo para los niños. Entonces fue cuando

se me despertó la preocupación por los deportes. Por entonces se convirtió en algo central de mi existencia. También fue la época en que empezó a interesarme el cine, y describo brevemente *La guerra de los mundos*. Como digo, fue una especie de sacudida teológica, porque de pronto se demostraba que el Dios todopoderoso no tenía poder. Aquello fue una revelación, una experiencia intensa y perdurable.

IBS: Así que ya tenía entonces principios religiosos, ¿no?

PA: En realidad, no. Como digo en el libro, mis padres no eran religiosos, pero cuando cumplí nueve años me mandaron a la escuela hebraica porque era lo que había que hacer. No resultaba divertido estar encadenado a otro pupitre tres veces por semana, pero no lo lamento. Fue otra experiencia formativa.

IBS: *Informe del interior* gira en torno a esos momentos álgidos de realización y describe usted cómo va adquiriendo conocimiento sobre sí mismo y sobre el mundo. En ese proceso de exploración de lo que usted denomina «la geografía interior de tu infancia», descubre que

> tus padres no tenían ni idea de lo que estaban haciendo, que el baluarte que muchas parejas intentan levantar para sus hijos no era más que una casucha en ruinas, y por tanto te sentías expuesto a los elementos, desprotegido, vulnerable; lo que significaba que para sobrevivir era preciso endurecerte y descubrir un modo de valerte por ti mismo. (47)

Eso también es fundamental, ¿verdad? Se «sentía desprotegido, vulnerable», y tenía que confiar en sí mismo.

PA: Había algo profundamente vacío en nuestra vida familiar; hasta un grado escandaloso, en realidad. Con salvedades, bien es cierto. Buenos momentos. No todo resultaba deprimente, pero en general así era. Tuve que

buscarme la vida fuera del ambiente familiar: en el colegio, con mis amigos. Ése fue el camino a la salvación. No podía dejar que me aplastaran los suplicios de casa; no, tenía que encontrar otra forma.

IBS: Dice usted que existía la necesidad de apartarse de toda aquella desdicha, y la soledad se convirtió en su base de operaciones así como en su punto de partida.

PA: Es en esos estados de aburrimiento y soledad cuando se piensa en las cosas. Cae uno en especulaciones fantasiosas, nostálgicas, sobre el mundo, te vienen a la cabeza ideas que no se te ocurrirían en ninguna otra situación. Aun cuando no te sientes feliz, esos momentos de vacío pueden ser muy productivos.

IBS: Retornar a lugares tan dolorosos puede ser difícil, y me preguntaba si escribir ese libro le ha procurado cierto grado de claridad. ¿Ha curado viejas heridas? ¿Tuvo un efecto terapéutico el hecho de hacerlo?

PA: Como he dicho antes en relación con *La invención de la soledad*, parece que el hecho de escribir surte un efecto higiénico. Una vez que has terminado, sin embargo, nada ha cambiado. Esos recuerdos no son profundamente dolorosos. Cuando el abuelo de mi amigo, lleno de cólera, me echó a patadas de su casa, me sentí ofendido, pero ahora, echando la vista atrás, comprendo exactamente lo que pasó. Me alteré en el momento, pero ahora ya no me molesta.

IBS: No quedaron traumas.

PA: No, e incluso el último pasaje de la primera parte, al derrumbarme frente al profesor de inglés en séptimo grado cuando me acusa falsamente de mentir...

IBS: Eso es horrible. Todos hemos pasado por algo así.

PA: Horrible, sí, porque todos tenemos una idea de la justicia, y decir la verdad y que no te crean es casi la peor injusticia que existe.

IBS: Esas cosas las recuerda vívidamente.

PA: Sí, porque la injusticia aún duele.

IBS: *[Risas.]* Sí, duele, hasta leyéndolo afecta.

PA: Sí, el olor del pañuelo de aquel hombre... sigue siendo inquietante.

IBS: *[Risas.]* ¿En serio?

PA: Sí *[risas]*.

IBS: Fue tremendamente injusto. ¿Aún vive?

PA: No tengo ni idea. Eso fue en 1959, por amor de Dios.

IBS: Bueno, pues si aún vive, puede que le escriba para disculparse. Entonces, como con la historia de Willie Mays en *El cuaderno rojo*, se cerrará el círculo.

PA: Puedo contarle otra cosa de ese profesor: era gran partidario de las virtudes de hablar en público, así que a menudo nos mandaba escribir discursos y pronunciarlos en clase. La evaluación que hizo de mí fue la siguiente: «Tienes una voz horrorosa, no se te ocurra hablar en público».

IBS: *[Risas.]* Usted ha tenido su propio programa de radio, ¿no?

PA: Sí. Por entonces me estaba cambiando la voz, y debía tenerla un poco como de pito. Pero ya sabe, incluso ahora, cada vez que voy a la radio me acuerdo de lo que me decía el profesor: «No deberías hacerlo». También grabo mi propia obra para los audiolibros. Me encanta leer en voz alta, lo disfruto de verdad. Pero cada vez que hago una de esas grabaciones me acuerdo de aquel profesor.

IBS: *[Risas.]* Eso es horrible.

PA: En cualquier caso, se trata de historias básicas. Historias que todos tenemos. El recuerdo consolidado por la emoción, como decíamos en relación con *Diario de invierno*. Ésa es esencialmente la primera parte de *Informe del interior*.

IBS: En la primera parte, «Informe del interior», describe brevemente su primera aparición como escritor leyendo su propia obra en voz alta en el colegio de primaria. Después, en «Dos golpes en la cabeza», presta usted gran atención a dos películas: *El increíble hombre menguante*, que vio a los diez años, y *Soy un fugitivo*, que vio a los catorce. Dedica veinte o treinta páginas del manuscrito a cada uno de esos films. Comprendo que realmente le dieron un «golpe en la cabeza», pero estoy pensando en que debe de haber otras cosas, libros, por ejemplo, que ejercieran la misma influencia sobre su intelecto.

PA: La cuestión es que en la infancia no leí muchos libros buenos. La literatura vino después. De pequeño leía estúpidas novelas sobre deportes, historias sobre jugadores de béisbol y biografías descafeinadas de personajes famosos. No leí nada verdaderamente memorable hasta los catorce años más o menos. En aquella época, el cine tuvo mayor impacto en mí que los libros. Me cambió. A los diez años me quedé absolutamente abrumado con *El increíble hombre menguante*. Y el caso es que las películas siempre me han interesado mucho.

IBS: ¿Incluso a aquella edad?

PA: Mi apetito por el cine no ha disminuido desde la infancia. A los veinte años pensé seriamente en ser cineasta. En mi época de estudiante en París, escribí un guion y pensé en asistir a la escuela de cine, abandonando la idea de ser escritor para dedicarme a la cinematografía. Tal como le dije el otro día, por entonces yo era muy tímido, y era incapaz de hablar delante de la gente. ¿Cómo iba a dirigir una película si no podía hablar? Así que deseché la idea.

IBS: La tercera parte, «La cápsula del tiempo», abre la puerta a un periodo interesante en el que, a los veintipocos años, estaba usted en la universidad, viajando, experimentando con su escritura. También es la época en que escribió cientos de páginas de ficción, algunas de las cuales acabaron en tres novelas, *Ciudad de cristal*, *El país de las últimas cosas* y *El Palacio de la Luna*.

PA: Las primeras muestras y borradores de cosas que luego reescribí y publiqué. Todos esos manuscritos están ahora en la Berg Collection de la Biblioteca Pública de Nueva York; al menos los que no se han perdido.

IBS: Dice usted que, por mucho que lo intentara, a los veinte años le resultaba imposible escribir una novela. Era demasiado joven.

PA: Hay excepciones, por supuesto, pero muy poca gente es capaz de lograrlo a esa edad. Como escribir una novela es un proceso tan largo, uno tiene que haber dado con su propia manera de escribir. Ha de tener su propio estilo, su propio enfoque de las cosas, y eso se tarda mucho en adquirir. Muchos jóvenes son capaces de escribir relatos breves. Yo los escribía de adolescente, pero luego empecé a pensar en formas más extensas. Era demasiado pronto, y no estaba preparado.

IBS: En *El cuaderno rojo*, los fragmentos o anécdotas, como a veces las llama, ¿no son relatos breves?

PA: Bueno, son relatos, y son breves *[risas]*.

IBS: Claro *[risas]*. ¿Cuál es la historia que hay detrás de las cartas a su exmujer, Lydia Davis?

PA: No mucho después de que yo empezara a escribir *Informe del interior*, Lydia se puso en contacto conmigo. Había pensado vender sus documentos a una biblioteca, y resultó que había conservado la mayoría de las cartas que le había escrito. Las cartas propiamente dichas, las cartas físicas, le pertenecían, pero las palabras eran mías. Ésa es la ley. Nadie puede publicar esas cartas sin mi permiso, pero ella tiene el derecho de vender los objetos físicos. De modo que quería que las repasara para ver si quería retener alguna. Por increíble que pareciese, había quinientas páginas.

IBS: ¡Ay, Dios!

PA: «Ay, Dios», sí. Leí mis cartas de cabo a rabo y me encontré con un extraño, un muchacho al que sólo conocía vagamente y había perdido por completo de vista.

IBS: Fue una suerte que las conservara.

PA: Es asombroso que las tuviera. En cualquier caso, decidí utilizar en el libro extractos de las cartas escritas entre los diecinueve y los veintidós años. En su mayor parte, aquellas primeras cartas estaban redactadas deprisa y corriendo, tendían a estar escritas con descuido, en realidad. Aun así, hay destellos de una escritura no enteramente horrible.

IBS: Eso creo yo también. Algunas son muy interesantes de leer.

PA: Un retrato de un joven en época de confusión; y también de un joven que intenta ser escritor. Fuera queda casi todo el material personal. ¿A quién le importan los dramas románticos de la última parte de mi adolescencia? Ya ni siquiera me importan a mí. Lo que importa es que eran los últimos años del decenio de los sesenta, y a cada momento parecía que el mundo estaba a punto de estallar.

IBS: Está Columbia, también, y la rebelión estudiantil. Es material histórico. Me preguntaba por qué decidió transmitirlo a través de fragmentos de cartas escritas a su novia, en vez de mediante un informe como testigo presencial. Es que se trata de un asunto importante.

PA: Porque ya hay muchos libros escritos sobre eso.

IBS: En «La cápsula del tiempo» tenemos un atisbo de las ideas que han influido en su formación. Le interesaba la filosofía y se le ocurre esta paradoja: «El mundo está en mi cabeza. Mi cuerpo está en el mundo» (176).[19] Ahí concluye usted que Merleau-Ponty, con su «visión del yo personificado», ha influido en usted más que ningún otro filósofo. ¿Por qué? Le afectó a usted por entonces, pero ¿puede distinguir sus efectos en sus obras posteriores? ¿Desempeña algún papel en su concepción de interconexión entre lenguaje y cuerpo?

PA: Merleau-Ponty ha sido el único filósofo que he leído que parecía integrar mente y cuerpo en los niveles más profundos, el único filósofo que no era dualista. Así que a mí me parecía más verdadero, más válido y más relacionado con la manera en que yo concebía la realidad. Gravitamos hacia las cosas que nos parecen bien. He leído mucha filosofía: Kierkegaard, Sartre, Hume, Berkeley, Kant, Descartes, Pascal, Marx, Schopenhauer, Wittgenstein y todos los presocráticos. Estaba obsesionado con Heráclito.

Cuando ahora pienso en ello, me sorprende lo mucho que leí. Me comía los libros. Todos los días. Los devoraba. Ya no leo mucho. No puedo.

IBS: Sin duda, leer filosofía clásica, el existencialismo y todo lo que vino después ha debido influir en su pensamiento en varios sentidos.

PA: Desde luego, pero no sabría decirle en cuáles exactamente.

IBS: ¿Qué me dice de la paradoja: «El mundo está en mi cabeza. Mi cuerpo está en el mundo»?

PA: Tenía veinte años cuando escribí eso —nada menos que en 1967—, pero creo que lo explico en *Informe del interior*:

> Sigues ateniéndote a esa paradoja, que era un intento de captar la extraña duplicidad del hecho de estar vivo, la inexorable unión de lo interno y lo externo que acompaña cada latido del corazón de una persona desde el momento de su nacimiento hasta la muerte. (176)

Eso es. Percibimos el mundo. El mundo es idea nuestra. Sólo podemos ver el mundo en la medida en que lo percibimos. En otras palabras, el mundo es en cierto modo una construcción de nuestra imaginación, pero al mismo tiempo somos seres concretos que ocupamos espacio. Tenemos un cuerpo, y estamos en el mundo que percibimos. De modo que es una paradoja. Creo que esas dos frases captan la esencia de lo que he estado intentando hacer toda la vida.

IBS: La cuarta parte, «Álbum», no es simplemente un acompañamiento ilustrado de sus recuerdos, ¿verdad? Quiero decir, se abre a un mundo alternativo donde imágenes de películas, dibujos animados y escenas históricas le resultaban tan reales como personas de carne y hueso. Ahí es

donde personajes como Farmer Alfalfa y el Gato Félix existen verdaderamente. Describe la temprana comprensión de que

> Lo real está en tan flagrante desacuerdo con lo imaginado, que no puedes desechar la sensación de que te han jugado una mala pasada. (14)

En varias de sus novelas, personajes, narradores, incluso el autor (quienquiera que sea), transitan sin esfuerzo entre mundos diferentes, y me preguntaba si esa decepción podría haber inducido alguno de sus cambios entre lo «real» y lo «imaginado» en el interior de la ficción.

PA: En el caso de los dibujos animados, me imaginaba el mundo como una cosa, pero luego vi que era algo distinto. Era incapaz de asimilarlo. Constituía una realidad que se iba desvaneciendo hasta el infinito. La televisión, bien lo sabía, no era real. No eran más que imágenes de algo familiar y real. Para mí, los dibujos animados eran lo mismo. Sólo que no podía entender que los dibujos animados eran imágenes de imágenes, en vez de imágenes de cosas. Veías a un ser humano en la tele, y sabías que había un ser humano en el estudio. Por consiguiente, si veías unos dibujos animados, el personaje animado también tenía que estar en el estudio.

IBS: Entreteje en el libro mismo sus consideraciones sobre la escritura, y expone sus ideas sobre cómo volver a visitar el terreno de su mente infantil:

> Desentierra las viejas historias, escarba por ahí a ver qué encuentras, luego pon los fragmentos a la luz y échales un vistazo. Hazlo. Inténtalo. (11)

PA: En realidad no sabía dónde me andaba metiendo, y me parecía que ese debate conmigo mismo sobre lo que me proponía hacer era una parte

natural del libro.

IBS: Aquí significa, por supuesto, la yuxtaposición de la perspectiva del autor maduro, la mente adulta de Paul Auster, que acompaña a la del niño de muy corta edad. Hay mucho humor en esa relación.

PA: Sí, todos los errores de la infancia:

> Hasta que tuviste cinco o seis años, incluso siete, quizá, creías que las palabras *human being*, ser humano, se pronunciaban como *human bean*, judía humana. Te resultaba desconcertante que la humanidad estuviera representada por aquella pequeña legumbre, tan corriente y vulgar, pero en cierto modo, tergiversando un poco tus pensamientos para dar cabida a ese malentendido, decidiste que la pequeñez de la judía era precisamente lo que le daba relevancia, que en el vientre de nuestra madre todos empezamos siendo no más grandes que una judía, y por tanto la judía era el símbolo más certero y eficaz de la vida misma. (16)

[Risas.] Se retuercen las cosas que no se entienden con objeto de darles sentido. Errores que exacerban los errores.

IBS: Más adelante, en las cartas, reflexiona sobre el papel del artista en el mundo:

> Una vez pensé que el arte debería estar... divorciado de la realidad... Una vez deseé vivir de espaldas al mundo. Ahora veo que es imposible. También debe afrontarse la sociedad; no en la pureza de la contemplación, sino con la intención de actuar. Pero la acción, generada desde el punto de vista de la ética, suele asustar a la gente..., porque no parece guardar una correspondencia directa con su propósito. (250)

PA: Me esforzaba por resolver el conflicto entre política y arte, tratando de explicarme cómo justificar el hecho de ser artista en un momento en el que actuar parecía imperativo. En mi horizonte había dos ejemplos: realismo socialista en la Unión Sovética, que estaba en bancarrota, y los surrealistas en Francia, que habían combinado literatura de vanguardia y activismo político. Desde luego, me interesaban los surrealistas. En realidad, el primer libro que publiqué en mi vida fue una *Pequeña antología de la poesía surrealista*, traducciones de Breton, Éluard, Artaud y otra media docena de poetas.

IBS: En la página siguiente también habla usted de la revolución social:

> La revolución social debe ir acompañada de una revolución metafísica. La mentalidad de los hombres debe liberarse al tiempo que su existencia física; si no, toda libertad obtenida será falsa y fugaz. Deben crearse las armas para alcanzar y mantener la libertad. Lo que significa lanzar una valerosa mirada a lo desconocido: la transformación de la vida... EL ARTE DEBE LLAMAR FIERAMENTE A LAS PUERTAS DE LA ETERNIDAD... (250)

¿Era eso una especie de manifiesto?

PA: *[Risas.]* No sé qué estaba diciendo.

IBS: «¡Puertas de la eternidad!» ¿No realidad, sino eternidad?

PA: No tengo ni idea.

IBS: Pero lo puso, de todas formas.

PA: Sí, porque era tan enfático..., tan enfático que lo puse con mayúsculas. Lo he mantenido, pero no lo entiendo.

IBS: «Lo que significa lanzar una valerosa mirada a lo desconocido: la transformación de la vida.» Eso son palabras mayores.

PA: Palabras mayores, ah, sí. Un individuo muy joven pensando a lo grande.

IBS: También pensaba en la religión, ¿verdad?

> Dios era el capitán de la policía celestial del pensamiento, el invisible y todopoderoso que podía entrar en tu cabeza y ver todo lo que pensabas, que podía oírte hablar contigo mismo y traducir el silencio a palabras. (17)

PA: No exploré ese asunto tan profundamente como hubiera debido. Sencillamente no me apetecía. Me cansaba el mero hecho de pensar en ello. Pero tiene razón, después de que me impusieran la escuela hebraica y de que pasara el *bar mitzvah*, empecé efectivamente a sentir interés por el judaísmo a los trece años, más o menos. No estaba seguro de si creía en Dios. Ni siquiera estaba seguro de que la religión fuese importante. Me desbordaban todas esas preguntas que formulan los jóvenes. La verdad es que continué durante un año después del *bar mitzvah* e incluso cambié de sinagoga porque buscaba algo más serio. El rabino era un hombre increíble, Theodore Friedman. Mantuvimos conversaciones mano a mano todas las semanas durante ocho meses. Me daba cosas para leer y las discutíamos. Qué suerte tuve de disponer de esa persona tan inteligente para que me escuchara y me permitiera hablar con él abiertamente de las cosas. Fue probablemente hacia los catorce años cuando llegué a la conclusión de que aquello no era para mí. No podía creer en Dios, no quería practicar religión alguna. Friedman era lo bastante buena persona como para desearme buena suerte... y dejarme marchar sin discutir.

IBS: En eso, según he pensado, quizá encontremos en parte el motivo de que no suela dar importancia al hecho de que, en realidad, tiene usted efectivamente una formación judía. Sus padres, según dice,

> eran sencillamente norteamericanos y además judíos, enteramente asimilados tras los esfuerzos de sus padres inmigrantes, y por tanto la noción de judaísmo estaba asociada en su mente a la de extranjería. (66-67)

Esa «extranjería» judía la vemos reflejada, por ejemplo, en *Tombuctú*, ¿no es así? Y prosigue usted:

> Los judíos eran invisibles, no desempeñaban papel alguno en la vida norteamericana, y nunca aparecían como héroes en los libros, ni en las películas ni en los programas de televisión. (68)

PA: Es cierto.

IBS: Aun así, estaba usted expuesto a cierto grado de antisemitismo.

> Un judío era un ser diferente, destacaba entre todos los demás, se le consideraba un intruso. Y tú, que hasta entonces te habías visto enteramente estadounidense, tan norteamericano como cualquiera de los peregrinos de «sangre azul» del *Mayflower*, comprendías ahora que había gente que pensaba que no lo eras, que incluso en la tierra que considerabas tuya no estabas plenamente en casa. (70)

PA: Cuando era joven, aún había un antisemitismo rampante en Norteamérica. Algo menos hoy día, pero ahí sigue. Siempre estará ahí.

IBS: También dice que ser judío tenía poco que ver con la religión y que

> llegó a representar una historia de lucha y exclusión que había culminado en los desastres de la Segunda Guerra Mundial, y esa historia era lo único que le interesaba. (71)

¿Sigue pensando que ser judío es eso? ¿Ése es, según usted, su rasgo definitorio?

PA: Sí, más o menos. Me siento vinculado a su historia, pero también a muchas de sus ideas. No vamos a quitarle méritos, después de todo. En gran parte, el pensamiento judío es enteramente revolucionario. La idea del *sabbat*, por ejemplo. El *sabbat* valía tanto para los esclavos como para los hombres libres, el primer caso de la historia de la humanidad en que los integrantes de las altas y las bajas esferas eran considerados en pie de igualdad. Y si existía algo como la justicia, había de ser justicia para todos. Piense en el Libro de Jonás, el único libro profético escrito en tercera persona, ese pequeño relato cómico que se lee en el día más negro del calendario judío, el Yom Kippur. ¿Por qué ese libro en concreto? Porque el mensaje de Jonás es que no se puede hacer justicia a un solo individuo y no a todos. Es una idea abrumadora. En el cristianismo, me parece a mí, si se quiere ser un buen cristiano, serio, hay que volverse santo. La regla de oro: trata a los demás como querrías que te trataran a ti. ¿Se imagina lo difícil que sería vivir así? La idea judía es la contraria: no hagas a los demás lo que no quieras que te hagan a ti. Eso me parece un modo más razonable de andar por el mundo que exigir algo cercano a la perfección.

IBS: En *Informe del interior* dice que, al observarlos, aquellos «nutridos grupos de viejos judíos apiñados en la oscuridad en torno a "cantantes de la madre patria"», lo «llenaron de una sorda desesperación». Afirma que fue como

> pisar entre cadáveres, cosas muertas que yo sólo conocía de oídas, vistas ahora de frente. (235)

Ayer, me dijo que era la primera vez que veía a esos askenazíes. Me preguntaba: ¿por qué los asociaba con algo del pasado únicamente, un ominoso pasado de «cadáveres» y «cosas muertas»? Es por la Segunda Guerra Mundial, ¿verdad?

PA: Por eso y por la opresión de los judíos, sí. Yo crecí en una especie diferente de mundo judío, un mundo judío de las afueras de la gran ciudad, y nunca me había encontrado con gente así. De modo que fue un tanto sorprendente. Recordé todo eso al releer las viejas cartas... escritas por un joven al que ya apenas reconozco.

IBS: Hay una línea en una carta que escribió cuando estaba en París en agosto de 1967 que me parece fundamental en su obra incluso a día de hoy:

> He estado escribiendo. Eso hace que me sienta humano. (190)

Sentirse humano es su glosa sobre Pinocho, ¿no es así? Se trata de una noción recurrente en su obra, y ha hablado de sentirse humano en diferentes contextos unas cuantas veces en el curso de estas conversaciones, por ejemplo, en relación con *El país de las últimas cosas* dijo usted que «la esencia del libro es cómo seguir siendo humano».

PA: Pero a eso tiende toda composición literaria: a encontrar tu propia humanidad y tu relación con otros seres humanos. Caigo en la cuenta de que ya llevo cincuenta años escribiendo en serio. Ha sido una larga travesía. Me siento más feliz y más integrado cuando estoy trabajando, cuando estoy escribiendo, cuando estoy ocupado en un proyecto. No es que escribir sea fácil; puede ser tremendamente difícil, pero incluso el esfuerzo vale la pena. A veces me pregunto: «¿Por qué hago esto? ¿Qué sentido tiene escribir libros, pasarme así la vida?». La única explicación a la que he llegado alguna vez, lo único que tiene cierto sentido para mí, es que para escribir

tienes que dar todo lo que tienes. Es un esfuerzo total, y has de exponerte por entero, tienes que dar y dar y dar. Y debes hacer un esfuerzo máximo todos los días. Creo que hay pocos trabajos en el mundo que te exijan tanto. En cualquier otra profesión puedes escaquearte. Contar con establecer ciertos hábitos, echar mano de la pereza, tener días en los que no necesites realizar el máximo esfuerzo, tanto si eres abogado, como médico, barrendero o fontanero. Así que cuando me levanto del escritorio al final de una jornada de trabajo, aunque no haya conseguido nada, aunque haya tachado hasta la última línea que haya escrito, puedo al fin levantarme y decir: «He dado todo lo que tenía. Estoy agotado, y he hecho todo lo que he podido». En cierto sentido, vivir con ese nivel de intensidad hace que te sientas más humano de un modo que no permite la mayoría de los demás trabajos.

SEGUNDA PARTE

NOVELAS

LA TRILOGÍA DE NUEVA YORK (1985-1986

«Aprendiendo a vivir con la ambigüedad»

Y todo lo que Adán llamó a los animales vivientes, ése es su nombre. (Gén. 2:19)

IBS: *La trilogía de Nueva York* es probablemente su libro más ampliamente leído, sobre todo, diría yo, porque abre nuevos caminos a través de la combinación única de exploración, historia fascinante y reflexión que caracteriza gran parte de su obra. El lector se ve enseguida atraído al mundo de la detección y la vigilancia obsesiva sólo para encontrarse completamente inmerso en los misterios existenciales y literarios que usted nos plantea en las tres novelas breves —*Ciudad de cristal*, *Fantasmas* y *La habitación cerrada*— que componen la trilogía. Jan Kjærstad tiene mucha razón al describirla como un «cristal que refracta la luz en colores que rara vez se han visto antes».[20] ¿Cómo se generaron esas extrañas historias?

PA: Proceden de un material en el que llevaba muchos años pensando y trabajando. En *El cuaderno rojo* describo la llamada telefónica que recibí de la persona que quería hablar con la Agencia Pinkerton. De ahí salió la primera novela, *Ciudad de cristal*. La idea de equivocarse de número me

intrigaba y, como daba la casualidad de que se refería a una agencia de detectives, parecía en cierto modo inevitable que mi relato contuviese un elemento detectivesco. En modo alguno constituye una parte fundamental de la historia, y siempre me ha molestado que describieran esos libros como novelas detectivescas. No lo son en absoluto.

IBS: No, para nada. Aunque el protagonista de cada historia se dedique en un momento dado a investigar, en este caso el elemento de investigación se refiere a cuestiones lingüísticas y existenciales y no a actividades delictivas. ¿Se planteó de forma deliberada experimentar con el género detectivesco o sencillamente le resultaba útil como forma?

PA: Me resultaba útil en el mismo sentido que el vodevil y los viejos números de la revista musical le resultaron útiles a Beckett para escribir *Esperando a Godot*. O del modo en que las novelas de caballerías le fueron útiles a Cervantes al escribir *Don Quijote*. También cabría decir que *Crimen y castigo* es una historia detectivesca, supongo. Muchos novelistas han utilizado formas de la ficción detectivesca para escribir sobre otras cosas. No soy el primero en hacerlo. De manera que no creí que estuviera planteándome explorar nada. Sólo tenía curiosidad.

IBS: Pensé que quizá pretendía calificar el hecho de escribir como una especie de investigación.

PA: Sólo quería permanecer fiel a la inspiración suscitada por aquella llamada de teléfono. Era una exigencia que yo mismo me había marcado. Los orígenes del libro son mucho más importantes. En el plano estrictamente intelectual, uno de ellos se deriva de mi intensa lectura de John Milton cuando estaba en la universidad. Tenía un profesor genial, Edward Tayler, que impartía el famoso curso sobre Milton en Columbia. Cambió absolutamente mi forma de pensar sobre la literatura. Yo era joven e impresionable: un estudiante de segundo año completamente inmerso en

las reflexiones sobre el lenguaje que se derivaban de Milton. Dieron forma a mis ideas sobre la Nueva Babel y provocaron las demenciales teorías que atribuyo a Henry Dark en *Ciudad de Cristal*. En el plano personal, *Ciudad de cristal* también es una especie de imprecisa autobiografía o biografía. Imaginé, de forma exagerada, lo que habría sido de mí de no haber conocido a Siri. En cierto modo, es un homenaje a ella. Cuando la conocí, de verdad pensé que me había salvado la vida.

IBS: ¿Sin ella, usted habría sido Quinn?

PA: Quizá, quizá. Otras fuentes importantes de inspiración fueron las historias sobre niños salvajes, que exponían todas las cuestiones sobre el lenguaje que siempre me han interesado. Ya había escrito mucho en mi juventud sobre esos temas lingüísticos. Formaban parte de un proyecto anterior que en cierto modo constituía una combinación de *El Palacio de la Luna* y *Ciudad de cristal*: un trabajo enorme, excesivo para que pudiera llevarlo a cabo. Muchas ideas de *Ciudad de cristal* provienen de esos escritos embrionarios; por ejemplo, formar letras con el recorrido que trazan los pasos de una persona por la ciudad y la conversación sobre *Don Quijote* con el personaje «Auster». Constituye una lectura de *Don Quijote* absolutamente disparatada, a propósito, y debo insistir en que me estaba burlando de mí mismo. Casi todo lo que «Auster» dice es lo contrario de lo que yo verdaderamente creo.

IBS: Ya lo veo *[risas]*. También se le describe como una persona desagradable y poco digna de confianza.

PA: Bueno, no tan desagradable...

IBS: «Se portó mal desde el principio al fin.»[21]

PA: Sí, sí *[risas]*.

IBS: Hacia el final de *La habitación cerrada* hay un momento en que de pronto el narrador formula la siguiente declaración, un tanto sorprendente:

> Estas tres historias son finalmente la misma historia, pero cada una representa una etapa diferente en mi conciencia de dónde está el quid. (356)

¿Planeó que se reflejaran entre sí desde el principio?

PA: No. Se originó de la siguiente manera: mientras trabajaba en *Ciudad de cristal* en 1981, me di cuenta de que cinco años antes había escrito algo parecido en una obra de teatro titulada *Apagones*,[22] y volví a ella para ver si podía reconfigurarla como prosa narrativa. De modo que volví atrás, adapté ideas de un material aún más antiguo y, en efecto, *Apagones* se convirtió en el origen de *Fantasmas*. Cuando estaba escribiendo el segundo volumen, comprendí que debía haber un tercero. Y así se convirtió en una trilogía.

IBS: Dice usted que las tres novelas son tres dimensiones diferentes de la misma historia.

PA: La cuestión que discurre por ellas es la ambigüedad. Ambigüedad e incertidumbre. Si tuviera que resumirlo en una frase, sería ésta: «Aprender a vivir con la ambigüedad». Ésa es la esencia de *La trilogía de Nueva York*. Eso explica por qué, justo al final, el narrador de *La habitación cerrada* tira el manuscrito de Fanshawe.

IBS: ¿Porque marca otro punto muerto para él?

> Todas las palabras me eran conocidas, y sin embargo parecían juntadas de un modo extraño, como si su propósito final fuese anularse

> unas a otras. No se me ocurre ninguna otra manera de expresarlo. Cada frase borraba la frase anterior, cada párrafo hacía imposible el siguiente. (379-380)

PA: Tiene que ver con la incertidumbre, y con el hecho de que en el mundo no hay presupuestos eternos. Comoquiera que sea, tenemos que dar cabida a las cosas que no entendemos. Tenemos que vivir con los puntos oscuros. No hablo de la aceptación pasiva, quietista, de las cosas, sino más bien de la comprensión de que hay cosas que no vamos a saber.

IBS: Eso es muy interesante, lo de «aprender a vivir con la ambigüedad».

PA: Puede que sí.

IBS: Supongo que tiene algo que ver con estas consideraciones del narrador:

> Llevo mucho tiempo luchando por decirle adiós a algo, y esta lucha es lo único que de veras importa. La historia no está en las palabras; está en la lucha. (357)

Deduzco que esa lucha se refiere a escribir.

PA: *Es* sobre escribir, pero también sobre dar cabida a lo desconocido.

IBS: ¿Diciendo adiós a los absolutos?

PA: Eso creo, sí.

IBS: Bueno, pues si este libro es donde se consolidan algunas de sus más trascendentes concepciones sobre el conocimiento y la verdad,

¿podríamos considerar *La trilogía de Nueva York* como uno de sus libros más importantes, si no *el* más importante? Comentaristas y críticos así lo hacen.

PA: No sé. Creo que entre los periodistas hay una tendencia a considerar la obra que te da a conocer como tu mejor producción. Fíjese en Lou Reed. [23] No soporta *Walk on the Wild Side*. La canción es tan famosa, que durante toda su vida le ha seguido a todas partes, y siempre lo reconocerán por el hecho de haberla compuesto. Asimismo, por muchas películas que hiciera después, Godard siempre será más conocido por *Al final de la escapada*. Eso vale para los novelistas; vale para los poetas. Aun así, no creo en adjetivaciones como «mejor» o «peor». Al fin y al cabo, hacer arte no es como competir en las olimpiadas.

IBS: No estoy sugiriendo que *La trilogía de Nueva York* sea su mejor libro, sino que, hablando en términos generales, podría ser su obra más importante.

PA: Más importante en el sentido de que es el más leído y estudiado de mis libros, puede ser.

IBS: ¿A qué cree que se debe?

PA: No lo sé, no lo sé. Parece que a mucha gente le ha parecido innovador.

IBS: Es innovador. Mucho, y por alguna razón lo nuevo que hay en él coincide con las ideas que surgieron de la teoría francesa posmoderna y aterrizaron en la escena literaria más o menos en la época en que usted publicó *La trilogía de Nueva York*.

PA: Como usted sabe, yo no tengo nada que ver con todo eso.

IBS: Lo sé. Es sólo una extraña coincidencia.

PA: Tengo la sensación de que, a medida que pasen los años y esa teoría francesa vaya perdiendo importancia, la gente dejará de interpretar mis libros de esa manera. Al menos eso espero.

IBS: Tal vez. Sin embargo, creo que algunas de sus primeras obras pasarán a la historia como intrínsecamente posmodernas. Sé que no le entusiasma que lo incluyan en esa categoría.

PA: *La trilogía de Nueva York* siempre va a ir asociada a mi nombre, vaya donde vaya, por muchas otras cosas que escriba. No puedo hacer nada para remediarlo.

IBS: ¿Es necesariamente algo negativo? ¿Le molesta mucho?

PA: El caso es que ni siquiera sé si *La trilogía de Nueva York* es tan buena. En mi opinión, parece bastante rudimentaria. Creo que ahora soy mejor escritor. Se trata de textos juveniles que marcan el final de una fase determinada de mi vida.

IBS: Aun así, experimentó con las convenciones literarias, abrió nuevas posibilidades en la ficción, exploró ideas. Esas obras tempranas, sobre todo *La trilogía de Nueva York*, planteaban cuestiones muy importantes sobre la verdad, el lenguaje, el estar en el mundo. Suscitaban reflexiones sobre problemas que eran absolutamente fundamentales en la teoría literaria contemporánea.

PA: No voy a pretender que no sean libros filosóficos.

IBS: Más que *La invención de la soledad*, creo yo, aunque eso invite a hacer gran cantidad de reflexiones.

PA: En la segunda parte de *La invención de la soledad* exploro muchas de esas cuestiones, pero más desde una perspectiva histórica que desde un punto de vista puramente filosófico.

IBS: Tanto *La invención de la soledad* como *La trilogía de Nueva York* han cautivado a públicos de todo el mundo. A mis alumnos les encantan realmente. La semana pasada volví a explicárselas probablemente por décima vez, y después de clase se me acercó uno y me pidió que le entregara esta carta. ¡Dice que su obra le ha cambiado la vida y que ahora quiere ser escritor!

PA: *[Risas.]* Le compadezco.

IBS: Produce ese efecto. El chico estaba abrumado. Apenas podía respirar, y se quedó después de clase para hablar de su experiencia.

PA: ¿Está haciendo la carrera o el doctorado?

IBS: Bueno, están en cuarto o en quinto. Justo antes de terminar el máster en Humanidades. A lo largo de los años he tenido varios alumnos con reacciones similares.

PA: Pues me alegro.

IBS: Creo que tiene que ver con su especial combinación de narraciones fascinantes y desafío intelectual: abre nuevas vías de pensamiento sobre cómo entender el mundo. Aborda cuestiones con las que todos lidiamos, y especialmente, quizá, cuando somos jóvenes. Uno de los rasgos más sorprendentes, no sólo en sus primeras obras, es el hecho de que las

cuestiones que plantea siempre se abren a otras cuestiones. Rara vez se dan respuestas. Está tan interesado en los procesos y mecanismos de la escritura que los pone al descubierto entretejiendo sus ideas al respecto en las historias mismas.

PA: Llevo toda la vida reflexionando sobre esas cuestiones.

IBS: Como todos los escritores, diría yo.

PA: La mayoría de los escritores se sienten perfectamente satisfechos con los modelos literarios tradicionales y están contentos de producir obras que, en su opinión, son buenas, bonitas y verdaderas. Yo siempre he querido escribir lo que para mí es bonito, verdadero y bueno, pero también me interesa inventar nuevas formas de contar historias. Quería volverlo todo del revés. Supongo que es una postura tremendamente ambiciosa: no estar satisfecho con las convenciones, jugar con ellas a veces, poner luego al descubierto las normas tradicionales y forzarlas más allá de sus límites.

IBS: ¿Con vistas a dejarlas al descubierto o sólo para ver lo que ocurre al experimentar?

PA: Pretendo volver las cosas del revés. Como un arquitecto que construye una casa con todas las tuberías y el cableado a la vista. Me fascina la artificiosidad de la literatura. Todos sabemos lo que es un libro: cuando lo abrimos, sabemos que no es el mundo real. Es otra cosa. Una invención. Creo que por eso me pareció tan interesante incluir mi propio nombre en el primer volumen de la trilogía. El nombre está impreso en la portada y luego, bueno, ¿no sería curioso tener el mismo nombre dentro del libro... y ver lo que ocurre? Jugaba con la brecha entre lo que denomino el «yo que escribe» y el «yo biográfico». Aquí estoy, sigo sentado frente a la mesa roja con usted, saco la basura, pago mis impuestos, hago lo que hace todo el mundo. Soy yo. Al mismo tiempo, está el escritor que vive

enteramente en otro mundo. En cierto modo quería relacionar esos dos mundos.

I. *CIUDAD DE CRISTAL*: EL NOMBRE Y LO NOMBRADO

IBS: Entonces, ¿quién es el escritor de *Ciudad de cristal*?

PA: Una tercera persona. No es Quinn, no es Auster. Es otro personaje, sin nombre.

IBS: ¿Idéntico al «yo» que introduce usted justo al final del relato?

> Regresé de mi viaje a África en febrero, justo unas horas antes de que comenzara a caer una nevada sobre Nueva York. Llamé a mi amigo Auster esa tarde y él me insistió en que fuese a verle en cuanto pudiera. (166)

PA: De pronto hay un «yo». Bruscamente se zarandea todo el asunto, justo al final, y no podemos estar seguros de nada. Acaba de volver de África. Yo nunca he estado en África, pero en mi imaginación siempre ha sido el continente misterioso, el lugar desconocido, el «África negra» *[risas]*.

IBS: Entiendo, de manera que sigue siendo anónimo, desconocido..., ambiguo, como ha dicho antes. Estaba pensando en eso en relación con la insistencia de Stillman en que el nombre sea sinónimo de la persona que lo lleva. Tal como deducimos de las tres escenas introductorias del capítulo nueve, Stillman sólo designa un nombre, no el aspecto de una persona, y así, cuando Quinn se presenta como Henry Dark —el seudónimo de Stillman—, Stillman se limita a aceptar a Quinn como su propia invención

sin pestañear. Más sorprendente aún, no se le llega a ocurrir que algo no va bien cuando Quinn se presenta con el nombre del hijo de Stillman:

> Oh. Quiere usted decir mi hijo. Sí, es posible. Se parece mucho a él. Por supuesto, Peter es rubio y usted es oscuro. No Henry Dark, sino oscuro de pelo. Pero la gente cambia, ¿no? Ahora somos una cosa y luego otra. (110)

Para Stillman, el nombre invoca la esencia de la persona que lo lleva. Ambas cosas son idénticas.

PA: Eso también es válido para el nombre y el objeto. En parte no quiere reconocer que Quinn no es su hijo, y en parte sólo está fingiendo.

IBS: La teoría lingüística que ha desarrollado dicta que debe aceptar a Quinn como quien dice ser, pese al hecho de que se ha presentado tres días seguidos cada vez con un nombre diferente sin cambiar de aspecto.

PA: Sí, pero Stillman está loco. Está perdido en sus propios pensamientos, y no se le puede entender en términos racionales.

IBS: Lo sé, pero los lectores también somos detectives, y pensamos en todos esos detalles tratando de dar sentido a los misterios. El caso es que las ideas de Stillman sobre la transparencia entre palabra y objeto corresponden en realidad a lo que usted hace en el libro. Es decir, hasta que todo queda oscurecido por la desaparición de prácticamente todos los personajes principales. De modo que aunque esté loco, o aunque se piense que está loco, algunas de sus ideas son congruentes con la naturaleza del mundo ficticio que usted ha construido para él.

PA: Para mí, lo importante en este caso es que el proyecto de Stillman acabará destruyendo el lenguaje. Él no se da cuenta, pero, en esencia, a

donde llevan sus ideas es a esto: todo debería tener un nombre diferente. El otro día hablamos de esto, en relación con la mesa roja.

IBS: También ha filmado esa idea en *Smoke*, ¿verdad? El estanquero hace una foto cada mañana a la misma hora desde el mismo ángulo. Aun así, las fotos nunca son idénticas.

PA: Sí, es la misma idea, tiene razón.

IBS: También en *El Palacio de la Luna*, cuando Marco va empujando por la calle a Effing en la silla de ruedas y se le pide que describa los matices de una pared de ladrillos.[24] No hay dos ladrillos iguales.

PA: Exactamente.

IBS: Entonces es cuando Marco comprende que el lenguaje es insuficiente:

> Amontonaba demasiadas palabras unas sobre otras, de modo que en vez de revelar lo que teníamos delante, lo oscurecía, lo enterraba bajo una avalancha de sutilezas y de abstracciones geométricas. (*El Palacio de la Luna*, 153)

PA: Me interesan las cosas que lindan con los límites del lenguaje. Como puede ver en «Notas de un cuaderno de ejercicios», con apenas veinte años yo andaba lidiando con cuestiones sobre el lenguaje, la realidad, la literatura y el mundo.

> El ojo mira el mundo en estado de flujo. La palabra es un intento de detener el flujo, de estabilizarlo. Y, sin embargo, nos empeñamos en el intento de traducir la experiencia en lenguaje. De ahí la poesía, de ahí

> las vocalizaciones de la vida cotidiana. Ésta es la fe que previene la desesperación universal... y también la provoca. (*Poesía completa*, 204)

Cuando empecé a producir novelas, escribirlas no parecía tener sentido a menos que adoptara un enfoque diferente.

IBS: Me da la impresión de que en realidad no buscaba respuestas. Lo que importaba era el proceso.

PA: Porque, para empezar, era consciente de que nunca podemos llegar a una verdad estable. No hay una sola respuesta. En el momento en que crees tenerla, empiezas a ahogarte. Es el problema de la epistemología, ¿verdad? En *Smoke* hay un diálogo que lo capta con espíritu humorístico. Vamos a ver dónde está, sí, escena 55..., es cuando Auggie está hablando con Jimmy, su ayudante, disminuido psíquico, y la escena empieza así:

> si pasa, pues pasa. Si no pasa, pues no pasa. ¿Entiendes lo que te digo? Nunca se sabe lo que va a pasar a continuación, y justo cuando crees que lo sabes es cuando no tienes ni puta idea. Eso es lo que llamamos una paradoja. ¿Me sigues?

Entonces responde Jimmy:

> Seguro, Auggie. Te sigo. Cuando no sabes nada, es el paraíso. Yo sé lo que es eso. Es después de que te mueres y vas al cielo y te sientas con los ángeles. (*Collected Screenplays*, 109-110)

IBS: *[Risas.]* ¿Podríamos decir que *Ciudad de cristal* trata principalmente de la ambigüedad del lenguaje?

PA: Sin duda, las cuestiones centrales del libro, incluso la acción, giran en torno a ella.

IBS: Aquí, Peter Stillman hijo es uno de los ejemplos más asombrosos de un personaje que encarna el lenguaje:

> El cuerpo actuaba casi exactamente igual que la voz: de un modo maquinal, espasmódico, alternando gestos lentos y rápidos, rígido y a la vez expresivo, como si la operación escapara a su control, como si no correspondiera totalmente a la voluntad que había detrás. (27)

Hay una absoluta correlación entre el movimiento físico y el habla: ambos tan entrecortados como la mente de Peter.

PA: Hablar es una actividad física. También mental, por supuesto —¿cómo, si no, podría evocar las palabras que quiero decir?—, pero mientras hablo, mi boca se mueve, mi lengua se mueve, mis pulmones trabajan. Ocurre en el cuerpo. Las palabras salen al espacio, te dan en el tímpano, las oyes. Es algo físico.

IBS: Desde luego, pero aquí tiene usted a una persona que se mueve en perfecta sintonía con la cadencia de su propio hablar. Eso es llevarlo un paso más allá, diría yo.

> A Quinn le pareció que el cuerpo de Stillman no había sido usado durante mucho tiempo y había tenido que volver a aprender todas sus funciones, de forma que la locomoción se había convertido en un proceso consciente, cada movimiento dividido en los submovimientos que lo componían, con el resultado de que toda agilidad y espontaneidad se habían perdido. Era como ver a una marioneta tratando de andar sin hilos. (27-28)

El dominio del lenguaje y el dominio del movimiento corporal son finalmente el mismo. Stillman hijo ha tenido que aprender esas cosas en una

etapa ya muy avanzada de su infancia.

PA: A Peter no sólo lo han maltratado físicamente, lo han desprovisto del lenguaje. Lo han perjudicado por partida doble.

IBS: Según lo interpreto yo, personifica la transparencia que su padre intenta reinscribir en el mundo moderno. De ahí el título: *Ciudad de cristal*, ¿no es así? En cierto sentido, está fijado entre el mundo de antes y el de después de la Caída, atascado entre el principio adánico y la confusión de Babel. Es lo que dice en todo momento, y la gramática de sus frases determina sus movimientos. Al mismo tiempo, sus intentos de comunicarse fracasan por completo.

PA: Porque tiene un escaso dominio del lenguaje.

IBS: Sí, el lenguaje no es nada sino sonido para él. Su comprensión del aspecto semántico del lenguaje es menos que firme, ¿no es así? Hay significantes pero no significados. No entiende el significado de las palabras.

> Esto es lo que se llama hablar. Creo que ése es el término. Cuando las palabras salen, vuelan por el aire, viven un momento y mueren. Extraño, ¿no? Yo no tengo opinión. No y otra vez no. (29)

Aunque, en apariencia, es transparente, pálido, vestido de blanco, inocente y por tanto debería personificar el lenguaje del Edén, el lenguaje que produce es radicalmente posterior a la Caída: una palabra anula la anterior y no hay permanencia de sentido. Como dice a Quinn:

> ¿Qué son esas palabras que salen de su boca? Yo se lo diré. O no se lo diré. Sí y no. (28)

¿O está sencillamente loco? ¿Ha resultado tremendamente mal el experimento de su padre?

PA: Sí, ha fracasado. Al mismo tiempo, Stillman hijo es un personaje ambiguo: su relación con el lenguaje se ha visto perjudicada pero no se ha destruido por completo. Puede hablar, y es capaz de reflexionar sobre sus propias expresiones: «Esto es lo que se llama hablar».

IBS: Es como si se distanciara del lenguaje y lo mirase desde una perspectiva diferente a la de los demás, supongo.

PA: Le gusta hacer ostentación de expresiones corrientes como «Puede apostar su último dólar». Las ha aprendido, pero no entiende su sentido idiomático.

IBS: Las desencaja, ¿no? Las desplaza de su contexto normal.

PA: Eso es.

IBS: Ése es uno de los grandes atractivos de este libro: el modo en que juega usted con la relación entre lenguaje y significado, reventando tópicos, volviendo todo del revés, como ha dicho antes. La primera vez que leí *La trilogía de Nueva York* me quedé pasmada. Y sigue maravillando a cada nueva generación de estudiantes y otro tipo de lectores.

PA: Sé que insiste usted en una interpretación teórica, y la correspondencia entre lenguaje y movimiento está evidentemente ahí, en el texto, pero he de decirle que el monólogo de Peter Stillman es una de las raras veces, en mi caso, en que el primer borrador es el definitivo. No revisé una sola palabra. Salió exactamente como figura en el libro. Sencillamente me metí en ello: yo era *él*. Durante las horas y los minutos que tardé en escribir el pasaje, yo fui Peter Stillman.

IBS: Eso es muy extraño. Me pregunto sobre las fuentes de inspiración en este caso. Ha mencionado a Milton hace un momento, y sé que ha estudiado exhaustivamente las concepciones bíblicas sobre el lenguaje: el principio adánico, la torre de Babel, la Caída del hombre, la Caída del lenguaje.

PA: Fueron fundamentales. Sobre todo la idea de Adán poniendo nombre a todas las plantas, animales y objetos del mundo. Ésa es la empresa humana, eso es lo que Dios da al hombre como tarea central: ¡pon nombre al mundo!

IBS: Y qué hace Adán: da nombre a la esencia.

PA: Y así, palabras y cosas eran lo mismo, estaban interconectadas, dice Stillman. Después de la Caída, quedaron separadas unas de otras. Se convirtieron en signos arbitrarios y ya no expresaban la esencia. Es una fábula que explica algo sobre la vida humana.

IBS: Que es lo que hace la religión, supongo.

PA: O lo intenta. No debemos perder de vista el contenido emocional del libro. No es sólo un rompecabezas filosófico. Ahí hay una auténtica historia, y Quinn es un personaje de verdad: un hombre con un cuerpo y una vida. La cuestión del hijo en *Ciudad de cristal* es esencial, y la pérdida del hijo de Quinn resuena por todo el relato. También debemos pensar en el papel de la ciudad en todo esto. No es casualidad que, durante el largo pasaje en que Quinn pasea por Nueva York y se sienta para anotar sus observaciones, escriba principalmente sobre los vagabundos e indigentes de la calle. Se sienta frente a Naciones Unidas, que, en diversos sentidos, es la moderna Babel... en la ciudad de Nueva York. No insistí mucho en eso, pero la localización se escogió a propósito para forjar ese vínculo.

IBS: Tiene razón, debemos hablar de Quinn. Uno de los rasgos más llamativos de este personaje es su ardiente devoción por el caso y por caminar. Anda incansablemente, sin dirección ni propósito. ¿Es un *flâneur*, un peripatético?

> Mientras vagaba sin propósito, todos los lugares se volvían iguales y daba igual dónde estuviese. En sus mejores paseos conseguía sentir que no estaba en ningún sitio. Y esto, en última instancia, era lo único que pedía a las cosas: no estar en ningún sitio. (14)

PA: Creo que lo que le atrae es la falta de rumbo. No quiere tener un destino fijo. Es un hombre dolorido, un hombre con una pena en el alma. Está desconectado de la vida por la pérdida de sus seres queridos. Creo que sus paseos constituyen una forma de olvidar. Son un escape de sí mismo. Vagar sin rumbo le procura una especie de paz. Lo hace para seguir adelante. Unos beben, otros se drogan; Quinn camina.

IBS: Los hay que escriben.

PA: Sí, otros escriben.

IBS: De modo que caminar, aquí, puede ser una apropiación del espacio urbano, ¿no? ¿Acaso es un modo de asimilar la ciudad, igual que cuando Auggie, en *Smoke*, hace cada mañana la misma foto de su pequeña esquina?

PA: Su pequeña esquina de la ciudad, sí. Esas cosas están relacionadas entre sí.

IBS: Las fotos de Auggie tambien podrían parecer inútiles.

PA: Son arbitrarias. Documentan lo que esté ocurriendo exactamente a las siete en punto cada mañana: clic. Eso es. Una forma de organizar la realidad para ti mismo. Todos tenemos que poner orden en el caos de nuestra vida cotidiana, todos tenemos que hallar un medio que nos evite caer en la locura.

IBS: Entonces, ¿qué hay de los paseos de Stillman padre? Adoptan la forma física de letras, que componen cuatro palabras clave en el relato:

> Quinn copió las letras en orden: OWEROFBAB. Después de juguetear con ellas durante un cuarto de hora, cambiándolas de posición, separándolas, reordenando las secuencias, volvió al orden original y las escribió de la siguiente manera: OWER OF BAB. La solución parecía tan grotesca que casi se desanimó. Haciendo todas las debidas concesiones al hecho de que le faltaban los primeros cuatro días y de que Stillman no había terminado todavía, la respuesta parecía ineludible: THE TOWER OF BABEL. (95)

¡Esto es alucinante! Me quedé absolutamente pasmada las primeras veces que lo leí. ¿Está pasando eso realmente, en la realidad de la narración, quiero decir, o se limita Quinn a interpretar o imaginar ese vínculo crucial entre paseos y palabras?

PA: Si Stillman lo hace a propósito o si es algo puramente aleatorio..., ¿quién sabe? Como autor, no puedo darle una respuesta. Puede que sí, puede que no. El caso es que Quinn atribuye un sentido a las crípticas rutas de Stillman por la ciudad. Eso es lo que importa aquí. Se está metiendo en algo que podría no ser real.

IBS: ¿Así que le encuentra un sentido pero no importa verdaderamente si es real o no?

PA: A nosotros no nos importa, pero a él sí. Empieza a ponerle los nervios de punta.

IBS: *[Risas.]* Sí, es verdad.

PA: Hay otra cosa curiosa que le ocurre a Quinn, probablemente la incidencia más enigmática del libro: cerca del final, cuando Quinn está solo en la habitación, alguien le pasa bandejas con comida. No llegamos a saber quién es.

IBS: ¿Lo sabe usted?

PA: Sí, el autor le da de comer.

IBS: Eso sí que es raro.

PA: Tal vez. A mí me parece completamente normal que el autor quiera dar alimento a uno de sus queridos personajes.

IBS: Así que, una vez más, hace usted que el autor cruce la barrera ontológica entre el mundo tridimensional y el bidimensional. No puede hacer eso.

PA: Lo sé, lo sé *[risas]*. Pero lo hice de todas formas.

IBS: Entonces, Quinn no sólo encuentra una especie de equilibrio al estar «perdido», ¿verdad? También un espacio donde se halla en paz; y a salvo, en efecto, si es que el autor, su hacedor, se está ocupando de él: «Quinn estaba perdido. No tenía nada, no sabía nada, sabía que no sabía nada». (133)

PA: Es una especie de exorcismo. Un vaciado. Se ha organizado una forma de vida propia que le permite ser nadie. Escribe con seudónimo, su personaje central es un detective, Max Work, tiene un agente que no conoce en persona. En más de un sentido, ha estado en condiciones de anularse a sí mismo. Aun así, no es pasivo. Va a la ópera en invierno, a los partidos de béisbol en verano, da sus paseos y escribe sus libros. Y lee. Lee mucho.

IBS: ¿Qué le ocurre al final?

> Quinn ya no sentía el menor interés por sí mismo. Escribía acerca de las estrellas, la tierra, sus esperanzas para la humanidad. Sentía que sus palabras habían quedado separadas de él, que ahora formaban parte del ancho mundo, tan reales y específicas como una piedra, un lago o una flor. Ya no tenían nada que ver con él. (165)

Entonces desaparece, desnudo en aquella habitación estéril. Aunque hay un autor que le da de comer, Quinn desaparece. ¿Adónde va? ¿Al lenguaje? ¿La carne se convierte en palabras? ¿O vuelve a algún comienzo anterior a la Caída?

PA: Tal como yo lo veo, se evapora de la historia. De manera que, pase lo que le pase, Quinn se halla en la siguiente fase de su vida. Ahora está fuera del relato. Como el narrador dice al final: «Y se encuentre donde se encuentre, le deseo suerte». Yo también le deseo suerte.

IBS: Pero no es el fin de Quinn, ¿verdad?

PA: No, Quinn vuelve a aparecer en *La habitación cerrada* —si es que se trata del mismo Quinn— y Anna encuentra el pasaporte de un tal Quinn en *El país de las últimas cosas*, y resulta que Dan Quinn, profesor universitario, es el sobrino de Walt en *Mr. Vértigo*, y más adelante, en *Viajes por el Scriptorium*, Quinn reaparece como abogado de Míster Blank. Pero

no podemos estar seguros de que todos esos Quinn sean la misma persona. Puede que sí. Pero también puede que no. Podría ser otro Quinn. Probablemente es otro Quinn.

IBS: ¿Quizá no?

PA: Quizá.

II. *FANTASMAS*: UNA FÁBULA DE REPRESENTACIÓN

IBS: Al principio, creemos que *Fantasmas* es una novela detectivesca bastante evidente: Blanco contrata a Azul para que vigile a Negro y le informe. Entonces, de pronto, se vuelven las tornas y ya no sabemos qué pensar. Ni tampoco el protagonista:

> Azul ya no sabe qué pensar. Le parece perfectamente verosímil que él también esté siendo vigilado, observado por otro de la misma manera que él ha estado observando a Negro. Si es así, entonces nunca ha sido libre. (210)

¿Qué clase de relato es *Fantasmas*?

PA: *Fantasmas* representa un compromiso más directo con la novela detectivesca que las otras dos partes de la trilogía. Como dije antes, se deriva de la obra teatral *Apagones*. Es el primer libro que escribí en presente, y por primera vez suprimí las comillas para indicar el discurso directo. Al principio, la voz narrativa está en primera persona del plural, «nosotros», pero luego, en su mayor parte, la historia se cuenta en tercera persona. Posee un tono enteramente diferente de todo lo que he escrito antes o después. La narración, el tono en conjunto, en realidad, da cierta

sensación cómica. Azul es una especie de personaje ridículo pero, al mismo tiempo, todo se describe con absoluta seriedad.

IBS: ¿Añade cierto sentido de artificiosidad el hecho de que haya puesto a los personajes el nombre de un color?

PA: Quería crear un efecto como de fábula y puse de relieve la sensación de artificiosidad mediante los nombres nada tradicionales de los personajes. Podrían haber sido X, Y y Z, pero me decidí por colores: Verde, Blanco, Negro, Castaño, Azul. En inglés son nombres de verdad, pero agrupados artificialmente de ese modo los vemos como colores, con lo que dejan de referirse a seres humanos para convertirse en indicios de otra cosa. Podemos interpretarlo como un comentario al fracaso de la teoría de Stillman, y las cuestiones lingüísticas suscitadas en *Ciudad de cristal* vuelven a plantearse aquí, en *Fantasmas*. Desde el punto de vista filosófico, visual y emocional, siempre me ha fascinado la cuestión del color. Las palabras no pueden transmitir el color. Es imposible describir a un ciego lo que es el rojo. El color debe experimentarse. Sólo se sabe lo que es el rojo cuando se ve. De igual modo, únicamente se conoce a un ser humano cuando se interactúa con él. Es una especie de tautología, pero eso fue lo que me impulsó a utilizar esos extraños nombres.

IBS: De modo que podríamos decir que los nombres de colores explican el título, ¿no? Indican que el personaje individual carece de importancia; es simplemente una forma sin sustancia real: un fantasma.

PA: Quizá, pero también debemos tener en cuenta los verdaderos fantasmas del relato: Lincoln, Thoreau, Whitman... y todos los muertos famosos que pasearon por la calle Orange de Brooklyn. Son todos fantasmas. Igual que, en cierto sentido, los escritores:

> Escribir es una actividad solitaria. Se apodera de tu vida. En cierto sentido, un escritor no tiene vida propia. Incluso cuando está ahí, no está realmente ahí.
>
> Otro fantasma.
>
> Exactamente. (209)

Ésa es una de las claves del relato.

IBS: Ahí es cuando Azul se desespera por salir de su habitación solitaria y abandonar el caso. En realidad, quiere salir del relato.

> Pero ese libro no le ofrece nada. No hay argumento, ni trama, ni acción, únicamente un hombre sentado solo en un cuarto escribiendo un libro. Azul comprende que eso es todo lo que hay, y ya no quiere participar en ello. Pero ¿cómo salir? ¿Cómo salir de la habitación que es el libro que continuará escribiéndose mientras él siga en la habitación? (211-212)

PA: Azul está atrapado, es prisionero del caso para el que le han contratado. Así que ¿cómo salir? Sólo entrando por la fuerza en la habitación de enfrente, rompiendo cosas, revolviéndolo todo. Al final se vuelve sumamente violento.

IBS: Sí, violento. Ha dicho antes que se trata de un libro sobre leer un libro, pero también es una historia sobre el hecho de escribir, ¿no es así?

PA: Sí, desde luego. Estás leyendo un libro sobre un hombre que escribe un libro, lo que crea la impresión de lo que significa leer un libro. En *Fantasmas* apenas hay acción. La narración viene impulsada por un sinnúmero de digresiones; por ejemplo, la referencia a *Walden* y la historia del cerebro de Whitman, que es una historia verdadera, como lo son todas las historias sobre el puente de Brooklyn.

IBS: Producen un sólido efecto en la lectura. No se ven venir todas esas sorpresas, y usted no ofrece explicaciones.

PA: No, porque en las fábulas no hay explicación. La gente existe, simplemente, y actúa. Piense en *Mr. Vértigo*. No se dan explicaciones sobre el maestro Yehudi. Otros libros míos, los considerados más realistas, exponen hasta el último detalle sobre los personajes, quiénes son, sus motivos, su pasado, su lugar de procedencia. En *Fantasmas* no quería explicar mucho. Azul es el hombre de la calle, un hombre cualquiera. Negro contrata a Azul para que lo vigile a él, como impulsado por el principio de Berkeley de que «existir es ser percibido». Necesita un testigo que confirme su propia existencia en el mundo. El momento fundamental es cuando Azul roba los documentos a Negro y descubre que

> no son más que sus propios informes. Allí están, uno tras otro, los informes semanales, todo explicado por escrito, y no significan nada, no dicen nada, están tan lejos de la verdad del caso como lo habría estado el silencio. (234)

IBS: Y lo mismo está, según comprendemos, el vigilado, el propio Negro, que ha encargado la vigilancia. Negro es también Blanco, ¿verdad?

PA: Es una sola persona. Aparece con disfraces. Más tarde, también lleva una máscara en la oficina de correos.

IBS: Ah, sí, apartado de correos 1001, alusión, supongo, a las fábulas de Scheherazade en *Las mil y una noches*. Ahí es donde la frontera entre informes reales y ficción se torna completamente borrosa.

III. *LA HABITACIÓN CERRADA*: EL TEXTO AUTODESTRUCTIVO

IBS: *La habitación cerrada* cuenta la maravillosa historia de una relación masculina asimétrica en la cual el anónimo protagonista se ve envuelto en una intrincada red de lealtades y obsesiones tejida por su amigo de la infancia, Fanshawe. El relato se abre y se cierra con la extraña proximidad de Fanshawe. En ese sentido, diría yo, es un «fantasma».

> Porque si podía convencerme de que le estaba buscando, eso necesariamente significaba que él estaba en alguna otra parte, en alguna parte fuera de mí, más allá de los límites de mi vida. Pero me había equivocado. Fanshawe estaba exactamente donde yo estaba, y había estado allí desde el principio. (344)

Fanshawe se sitúa con frecuencia en esos espacios cerrados, vacíos: la caja de cartón, la tumba, la habitación cerrada.

> Fanshawe solo en esa habitación, condenado a una soledad mítica, quizá viviendo, quizá respirando, soñando Dios sabe qué. Esa habitación, lo descubrí entonces, estaba situada dentro de mi cráneo. (355)

Al comprenderlo, el narrador recibe una impresión tan fuerte que pierde el contacto consigo mismo.

PA: Precisamente porque ha imaginado tan vívidamente a Fanshawe. La esencia es ésa: «Fanshawe estaba exactamente donde yo estaba». Ésa es la obsesión. Para mí tiene mucho sentido.

IBS: Los protagonistas de los libros que componen *La trilogía de Nueva York* tienen una obsesión similar hacia otro hombre, lo que impulsa la

agotadora vigilancia, la intensa observación del otro, el interminable análisis de las pistas.

PA: Todos tratan de encontrarse a sí mismos relacionándose con otra persona.

IBS: ¿Hay elementos autobiográficos en este relato?

PA: Sí, unos cuantos, en realidad. En ese libro, más que en cualquiera de las demás novelas que he escrito, tomé cosas de mi propia vida y las utilicé. No es algo que suela hacer normalmente. A medida que avancemos, comprobará que en la mayoría de mis libros he usado pequeños detalles de mi vida, pero nunca de forma tan concentrada como ahí. No hay ninguna razón especial para ello; sólo es material que tenía a mano y me pareció interesante. Por ejemplo, el narrador y Fanshawe proceden de una ciudad muy parecida a aquella en la que me crie en Nueva Jersey. Yo trabajé en un petrolero y viví en París, igual que Fanshawe. Como empleado del padrón, recogí datos para el censo de 1970, y el viejo compositor al que Fanshawe regala la nevera, Ivan Wyschnegradsky, es una persona real. Ivan era amigo mío. Escribía música en la escala de cuartos de tono; poseía uno de los tres pianos de cuartos de tono que existían en el mundo. (Tengo que decir, entre paréntesis, que cuando estuve en Toronto la semana pasada encontré un disco de Ivan de piezas cuartitono para piano. Me puse contentísimo, literalmente loco de alegría.) Y el incidente del cementerio el día en que muere el padre de Fanshawe es algo que le ocurrió a un amigo mío. Tenía dieciséis años, vivía en Chicago y su padre se estaba muriendo. Descendió a una fosa vacía, la nieve le caía en la cara. Luego, cuando volvió a casa, se enteró de que su padre había muerto aquel día. Me lo contó tan vívidamente que recuerdo hasta el último detalle. ¿Qué más? Me da la impresión de que se me olvidan cosas. Ah, sí, la Navidad noruega, eso también es una experiencia personal. Al mismo tiempo, todo es fantasía. Se trata de una novela. No había ningún Fanshawe en mi vida.

IBS: Bueno, estaba el *Fanshawe* de Hawthorne.[25]

PA: Sí, pero eso es un libro. No sé si lo ha leído usted. No es muy bueno.

IBS: No lo he leído, pero conozco la historia de que Hawthorne trató de quemar hasta el último ejemplar impreso.

PA: El caso es que en el momento en que se utiliza material autobiográfico en una novela, se convierte en ficción. Así que no importa de dónde proceda.

IBS: El narrador encuentra enteramente enigmático el libro de Fanshawe:

> Había contestado a la pregunta haciendo otra pregunta, y por lo tanto todo quedaba abierto, inacabado, listo para empezar de nuevo. Me perdí después de la primera palabra y a partir de entonces sólo pude avanzar tanteando, tropezando en la oscuridad, cegado por el libro que había sido escrito para mí. Y sin embargo, debajo de aquella confusión, comprendí que había algo demasiado voluntario, algo demasiado perfecto, como si en última instancia lo único que él hubiera querido realmente fuese fracasar, incluso hasta el punto de fallarse a sí mismo. (380)

PA: Me imaginé el libro de Fanshawe como algo que pudiera haber escrito Blanchot, pero aún más difícil y oscuro, la clase de obra que se anula a sí misma casi con cada frase, cada pensamiento, de modo que, en definitiva, es confusa. Parece tener una superficie bella y coherente, pero en cuanto se penetra en el texto, empieza a no tener sentido en absoluto.

IBS: ¿Una especie de oscuridad implícita en la claridad?

PA: Un texto autodestructivo.

IBS: Fanshawe se autodestruye de forma muy parecida a la de su libro. ¿Guarda el texto relación con su autor?

PA: Su libro es una personificación de sí mismo.

IBS: Hacia el final de *La habitación cerrada*, dice usted:

> Toda la historia se resume en lo que sucedió al final, y, sin tener ese final dentro de mí, no habría podido empezar este libro... Llevo mucho tiempo luchando por decirle adiós a algo, y esta lucha es lo único que de veras importa. La historia no está en las palabras; está en la lucha. (356-357)

¿Quién habla ahí?

PA: El narrador del tercer libro. Es el autor de los tres relatos. Los dos primeros son reconstrucciones metafóricas de lo que él ha vivido, y ahora está en condiciones de contar su historia claramente.

IBS: Entonces, ¿es el «yo» que aflora hacia el final de *Ciudad de cristal*?

PA: No, no necesariamente, porque se trata de ficción. Las dos primeras novelas son ficción, y se supone que la tercera es «realidad». La verdad en la ficción.

IBS: Esa paradójica relación entre «verdad» y «ficción» es importante en cada una de las novelas de la trilogía. Al comienzo de esta conversación,

dijo usted que los tres relatos ilustran el paso hacia «aprender a vivir con la ambigüedad». Me parece que ese proceso viene determinado por una especie de autosupresión con respecto al lenguaje y la existencia y que, en cierto sentido, las tres historias giran precisamente en torno a esa anulación. A riesgo de repetirme, si volvemos a la descripción de la obra de Fanshawe en *La habitación cerrada*, el narrador dice:

> Todas las palabras me eran conocidas, y sin embargo parecían juntadas de un modo extraño, como si su propósito final fuese anularse unas a otras. No se me ocurre otro modo de expresarlo. Cada frase borraba la frase anterior, cada párrafo hacía imposible el siguiente. (379-380)

Esa lucidez describe el peculiar modo en que Peter Stillman habla en *Ciudad de cristal*:

> Mi nombre es Peter Stillman. Quizá haya oído hablar de mí, pero es más probable que no. Da igual. Ése no es mi verdadero nombre. Mi verdadero nombre no lo recuerdo. Disculpe. (29)

Y en efecto, como decíamos antes, su forma de andar:

> El cuerpo actuaba casi exactamente igual que la voz: de un modo maquinal, espasmódico, alternando gestos lentos y rápidos, rígido y a la vez expresivo, como si la operación escapara a su control, como si no correspondiera totalmente a la voluntad que había detrás. (27)

De modo semejante, en *Fantasmas*, a Azul le inquieta la fugacidad del significado en el lenguaje:

> Es como si sus palabras, en lugar de dibujar los hechos y hacerlos aparecer palpablemente en el mundo, los hubieran inducido a

desaparecer. (185)

PA: Es una cuestión interesante. Creo que dije algo semejante en *La invención de la soledad*:

> Una imperiosa y desconcertante fuerza de contradicción. Ahora comprendo que cada hecho es invalidado por el siguiente, que cada idea engendra una idea equivalente y opuesta. (*La invención de la soledad*, 91)

IBS: Sí, una cosa anula la siguiente: «Mi nombre es Peter Stillman; sí, no; es y no es».

PA: Y Fanshawe, que se ha estado anulando a sí mismo, escribe un libro que se anula a su vez. Eso es. En cuanto a Azul, ya nada tiene sentido para él, está completamente perdido. Cuanto más escribe, menos entiende.

IBS: Ese movimiento de autosupresión o anulación es clave en los tres relatos, ¿verdad?

PA: Sí. Todos discurren por un terreno similar, pero de diferente manera, cada uno con un tono de voz distinto. Van juntos. Forman un grupo. Por eso es una trilogía *[risas]*.

EL PAÍS DE LAS ÚLTIMAS COSAS (1987)

Fugacidad

IBS: La interacción entre esperanza y desesperación es extraordinaria en este relato distópico ambientado en un entorno urbano apocalíptico pero extrañamente familiar. En muchos aspectos, *El país de las últimas cosas* es una historia sombría, pero su protagonista, Anna Blume, le da un trasfondo de optimismo a través de su integridad, fortaleza y humanidad. ¿En qué se inspiró la construcción de ese lugar?

PA: Se inspiró en la ciudad de Nueva York. Empecé a pensar en esta historia en 1969, durante mi único año de doctorado en Columbia. En aquel momento, Nueva York casi se encontraba en un estado de desintegración: proliferaba la delincuencia, las calles eran peligrosas y las infraestructuras se derrumbaban. Todo ello culminó en la quiebra económica de la ciudad a principios de los años setenta. Resultaba difícil no sentir, a flor de piel, la desesperación que se había apoderado de la ciudad.

IBS: Entonces, ¿se trata en realidad de un libro político y no de una distopía existencial?

PA: Difícil decirlo, ya que el libro evolucionó a lo largo de muchos años. Oí la voz de Anna Blume, y al principio la convertí en narradora de la historia. Luego empezaron a entrarme dudas sobre escribir desde un punto de vista femenino y cambié a uno masculino. Después, durante bastante tiempo, abandoné todo el asunto porque no estaba seguro de cómo hacer para que la historia funcionara. Más adelante, volvía a oír de cuando en cuando la voz de Anna y escribía un poco, pero luego desaparecía y no podía ir más allá. Así siguió la cosa durante años. No fue hasta que me puse a trabajar con *La trilogía de Nueva York* (creo que fue entre *Fantasmas* y *La habitación cerrada*) cuando volvió en una gran oleada. Escribí las primeras cuarenta páginas o así, pero seguía teniendo mis dudas. Se las enseñé a Siri, diciéndole: «Esto no queda muy bien, ¿verdad? Será mejor que no escriba este libro, ¿eh?». Lo leyó y me dijo: «No, es muy bueno, me encanta, es lo mejor que has hecho. Tienes que acabarlo para mí». Por eso el libro está dedicado a ella. De modo que, cuando terminé *La trilogía de Nueva York*, volví a Anna y continué. Previamente, sin embargo, hice algo que jamás había hecho hasta entonces y que nunca he hecho después: publiqué un fragmento de la novela antes de que estuviera terminada; mientras trabajaba en el último volumen de la trilogía.[26] Lo hice para sentirme comprometido y acabar el proyecto: la secreta promesa de volver a ella.

IBS: De manera que ciertas partes del libro se inspiran en fuentes históricas, pero es evidente que en buena parte es pura invención.

PA: Ah, sí, pero no todo. Por ejemplo, el sistema de recogida de basuras se inspiró en un artículo que leí sobre El Cairo, en donde el trabajo de recogida se subcontrata a empresas particulares. De modo que eso se basa en hechos reales. Igual que otras cosas inspiradas en acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial. Por ejemplo, por la lectura del libro de Harrison Salisbury[27] sobre el sitio de Leningrado, *Los 900 días*, me enteré de los mataderos humanos que surgieron por la ciudad: lugares de pesadilla donde unos seres humanos mataban a otros para vender sus cuerpos como comida.

Atraían a las víctimas con la promesa de un par de zapatos. Eso es lo que le ocurre a Anna en una escena fundamental del libro. La extraje directamente de fuentes históricas. Por fantástico que el libro pueda parecer, provoca la sintonía de gente que vive en sitios que han padecido épocas de grandes agitaciones. Me han conmovido, en ocasiones incluso me han abrumado, sus firmes y apasionadas reacciones al libro. Por ejemplo, cuando conocí a la argentina que lo tradujo al español, me dijo: «Lo que escribe usted se parece a la realidad cotidiana que tenemos en Argentina». Después vino la historia de Sarajevo. ¿La conoce?

IBS: No.

PA: Durante el sitio de Sarajevo, un periodista de algún país de Occidente dio un ejemplar de *El país de las últimas cosas* a un director de teatro de allí llamado Haris Pašović. Haris pensó: «¿Por qué voy a leer un libro escrito hace diez años por un norteamericano?». Pero entonces, viviendo como vivía en una habitación fría, sin muebles, sin calefacción ni electricidad, es decir, solo por la noche y sin nada mejor que hacer, empezó a leerlo. Para él también fue un libro sobre la realidad cotidiana de lo que estaba ocurriendo en Sarajevo durante el sitio. Se entusiasmó tanto, que decidió adaptarlo para el teatro y representarlo allí mismo, en Sarajevo, justo en medio de los combates y el baño de sangre. Hicieron una versión en bosnio y también otra versión inglesa. Se las arregló para que participara Vanessa Redgrave, que fue a representar un papel en la obra. Yo también iba a ir, pero cuando estaba a punto de salir, cerraron todos los aeropuertos y no pude acudir. No sé cómo lo organizó, pero cuando terminó la guerra, Haris recibió el apoyo de Peter Brook, el director de las Bouffes du Nord de París. Su compañía dio al grupo de Pašović una subvención para que hiciera una gira por Europa con la obra. Me encontré con ellos en Berlín. Esto era a mediados de los noventa. La compañía contaba con unas veinticinco personas, de edades comprendidas entre los diecisiete y los setenta y cinco años. Para mí, lo sorprendente y conmovedor era que todos se sabían el

libro de memoria: ¡recitaban de memoria hasta la última palabra del libro! Nunca he visto nada igual. Una experiencia extraordinaria.

IBS: Dadas tales reacciones, la ciudad de *El país de las últimas cosas* adquiere casi una significación universal, ¿verdad? ¿Pensaba usted en eso al decidir que no le pondría nombre?

PA: No le di nombre porque se inspiraba en varios lugares diferentes, y quería crear la impresión de que podría haber sido cualquier sitio. La ciudad de Nueva York de los últimos años sesenta, que se venía abajo, el gueto de Varsovia de la Segunda Guerra Mundial, cualquier parte de Sudamérica en cualquier momento del siglo XX: primer mundo, tercer mundo, segundo mundo. Contiene elementos de muchas ciudades diferentes, no habría sabido qué lenguaje utilizar si hubiera decidido ponerle un nombre. Los norteamericanos leen el libro y lo consideran fantasía, pero no lo es, sabe usted, para la gente de esos otros sitios menos afortunados. Incluye elementos fantásticos, pero proceden del mundo real.

IBS: Debo reconocer que yo lo consideraba una fábula sobre problemas existenciales.

PA: Bueno, también es eso. Creo que la esencia del libro es cómo seguir siendo humano en un mundo que se está viniendo abajo.

IBS: Anna Blume desde luego no pierde su brújula moral.

PA: Por eso pienso en ella como en un personaje heroico. Probablemente sea el personaje por el que más cariño siento de todas mis novelas. Por eso es por lo que vuelve.

IBS: ¿En *Viajes por el Scriptorium*?

PA: Sí, vuelve ahí, pero también en *El Palacio de la Luna*. Es la persona de la que Zimmer espera tener noticias urgentemente.

IBS: Entonces, ¿no ha sido usted capaz de olvidarla?

PA: En realidad no, no. Eso es lo curioso de los personajes inventados: se hacen reales.

IBS: ¿Podríamos considerar a Anna como su personaje femenino más importante?

PA: No estoy seguro. Es la única protagonista central, pero en otros libros, sobre todo en los más recientes, hay bastantes personajes femeninos de importancia: *Sunset Park*, *Invisible*, *Un hombre en la oscuridad*, *Brooklyn Follies*, *Leviatán*.

IBS: En su obra reciente, las mujeres están más acabadas, tienen más importancia, ¿no es así?

PA: Quizá.

IBS: ¿Ha vuelto a tener intención de adoptar el punto de vista femenino?

PA: Sí, desde luego.

IBS: Ha dicho que lo encontraba difícil.

PA: Es difícil, pero en cuanto se empieza, no lo es tanto como se pensaba. Escribir novelas es como estar fascinado. Uno se convierte en los personajes, tanto si se trata de un viejo o un joven, de una mujer o un hombre. Si eres capaz de profundizar lo suficiente en ese punto

subconsciente en el que estás completamente abierto, entonces puedes hacerlo. Piense en cuántos hombres han escrito con brillantez desde un punto de vista femenino.

IBS: Desde luego, y viceversa. Por eso me preguntaba por qué, en su obra, Anna es el único personaje femenino verdaderamente acabado en la primera etapa de...

PA: ¿De mi producción literaria? Sí. Bueno, las historias se apoderan de ti, te absorben, te dejas llevar por ellas; y luego, al cabo de dos o tres años, te atrapa otra cosa. Eso no obedece a ningún plan. En general, depende de lo que se adueñe de ti en un momento dado. Como usted sabe, escribir una novela conlleva un montón de tiempo y esfuerzo. Tienes que estar enteramente volcado. No se puede hacer sin ganas. De manera que, lo que esté tirando de ti, lo que parezca más apremiante..., por eso es por lo que te dejas llevar. Y ningún protagonista femenino ha tirado de mí más fuerte que Anna Blume. Hasta ahora no, en cualquier caso, aunque los personajes femeninos parecen hacerse cada vez más predominantes en mis novelas.

IBS: El relato se ambienta en el país de las «últimas cosas», y en buena parte es un libro sobre la fugacidad. Nada dura mucho tiempo. Hay varios informes sobre cómo se utiliza deliberadamente el lenguaje como instrumento para cambiar la realidad:

> Para obtener los mejores resultados hay que dejarse llevar por las palabras de los demás, de este modo, es posible olvidar el hambre y penetrar en lo que la gente llama «el ámbito del nimbo alimentario». Incluso hay algunos que creen que estas conversaciones pueden tener un valor nutritivo si se llevan a cabo con la concentración suficiente y un sincero deseo de creer en las palabras de aquellos que participan. (20)

Aquí puedes llenarte la tripa con palabras que describen el placer culinario. Es extraordinario.

PA: Cuando está ausente el objeto deseado, evocarlo mentalmente no sirve de mucho, pero de todos modos esa gente no puede dejar de hacerlo. Están desesperados. Así que se inventan esas actividades para satisfacer sus necesidades. No llegan a satisfacerlas, pero se distraen.

IBS: En otras partes, los pensamientos pueden ser constitutivos de realidad:

> Una pequeña minoría cree, por ejemplo, que el mal tiempo proviene de los malos pensamientos. (37)

Eso tiene verdadera gracia.

PA: Sí, en todo eso hay un perverso sentido del humor. En épocas catastróficas, cuando parece que el mundo está a punto de acabarse, los locos brotan de las piedras: aparecen nuevas religiones, sectas extrañas, filosofías raras, intentos desesperados de lidiar con lo insoportable. Una reacción humana fundamental. La locura del fin del mundo.

IBS: Incluso en las circunstancias más desdichadas, sus personajes encuentran energía para seguir escribiendo. Sam, por ejemplo, lo ha entregado todo a su gran narración:

> El libro es lo único que me mantiene en pie, me impide pensar en mí mismo y hundirme en mis propios problemas. Si dejara de trabajar en él, no creo que pudiera sobrevivir ni un día más. (118)

PA: Sam es periodista. Es su trabajo. Lo han enviado ahí para que informe sobre la desintegración de la ciudad, y quiere dar una imagen a

escala natural de lo que ha estado pasando. Se convierte en su propia causa.

IBS: Aquí, eso es casi como si dedicarse a escribir fuese una forma de salvación.

PA: Sí, y una distracción también. Centrándose en ese proyecto, tiene algo que le hace seguir adelante, que lo ayuda a evitar la desesperación permanente.

IBS: En la biblioteca, los judíos también prosiguen sus estudios, y parece que su devoción al libro es proporcional a las privaciones de la vida.

PA: Sí, pero los judíos siempre están estudiando *[risas]*.

IBS: *[Risas.]* Pero entonces, de pronto, desaparecen de la biblioteca. Aquí, gente, objetos, palabras dejan de existir continuamente:

> No sólo desaparecen las cosas, sino que, cuando lo hacen, el recuerdo de ellas también se desvanece. Surgen zonas oscuras en la mente, y a menos que uno haga el esfuerzo constante de computar las cosas que ya no están, acabará perdiéndolas para siempre. (101)

¿Quiere decir que cuando desaparece una cosa, también desaparece su nombre en el lenguaje?

PA: No es sólo que estén desapareciendo objetos físicos, sino que las palabras que los designan también se esfuman, y cuando ya no dispongamos de las palabras, esos objetos nunca podrán recuperarse... ni imaginarse siquiera. Han desaparecido del todo.

IBS: ¿Es el proyecto de Anna, entonces, similar al de Stillman padre, o al del hijo en «Retrato de un hombre invisible»? Pretenden los tres

mantener vivo todo lo que se ha perdido, o quebrado, hablando o escribiendo sobre ello?

PA: Los libros estaban todos en mi cabeza al mismo tiempo, así que seguramente habrá alguna resonancia de uno a otro; en particular sobre la relación entre lenguaje y realidad.

> Desaparecen categorías enteras de objetos —macetas, por ejemplo, o filtros de cigarrillo o gomas elásticas—, y por un tiempo uno es capaz de reconocer estas palabras, incluso si no puede recordar lo que significan. Pero luego, poco a poco, las palabras se convierten en simples sonidos, un conjunto fortuito de oclusivas y fricativas, un tumulto de fonemas confusos, que finalmente acaba en una jerga. (102-103)

IBS: Eso significa que se tiene el nombre pero no el objeto a que se refiere.

PA: Primero desaparece el objeto, luego el nombre y, por último, el recuerdo del objeto.

IBS: ¿Y no al revés?

PA: No.

> De hecho, cada persona habla su propia lengua, y a medida que disminuyen los conceptos con significado común, se hace más difícil comunicarse con los demás. (103)

IBS: Otra vez la historia de la torre de Babel.

PA: Eso parece, ¿no?

IBS: *El país de las últimas cosas* suele describirse como una distopía, un lugar en continua desintegración. Me preguntaba si existe alguna relación entre el desmoronamiento del espacio, el derrumbe de la estructura social y la fragmentación del yo.

PA: Nunca lo he visto de esa manera, pero sí. En realidad, lo que está pasando aquí, en esta ciudad, ahora mismo,[28] ilustra precisamente eso. A medida que pasan los días, la gente de Rockaway se va desesperando y enfureciendo cada vez más; y cada día el barniz de la civilización se va haciendo un poco más tenue. Sólo ha pasado una semana. Imagínese que hubieran vivido un año en ese caos. Las circunstancias pueden cambiarle a uno por completo. La madre de Siri cuenta una historia sobre la ocupación alemana de Noruega en la Segunda Guerra Mundial. Tenía amistad con una chica de clase media con obsesión por la limpieza. Era tan limpia que se daba dos o tres duchas diarias y se cambiaba otras tantas veces de ropa interior. Tuvo la desgracia de enamorarse de un soldado alemán que murió en el frente ruso, y durante un tiempo tuvo que ir a Alemania a cuidar de su suegra; a una ciudad continuamente bombardeada. Estaban en la miseria: desdichadas, sucias, hambrientas, viviendo de los cubos de basura. Cuando acabó la guerra, después de haber pasado por todo eso, volvió a Noruega y de nuevo empezó a ducharse tres veces al día y a cambiarse otras tantas de ropa interior *[risas]*. Nos adaptamos a las circunstancias. Vemos en la novela ese mismo mecanismo en los inquilinos de la Residencia Woburn: una vez que las condiciones mejoran un poco, empiezan a quejarse. No es que sean ingratos. Simplemente quieren más. Todos queremos más.

IBS: Ése es el aspecto alentador de *El país de las últimas cosas*, la Residencia Woburn. El lugar perfecto para Anna, entre gente igual que ella, que quiere ayudar. Estos personajes no pierden su humanidad..., ¡al contrario!

PA: Victoria es otra persona excepcional, casi una visionaria. Luego tenemos a Boris, un intrigante, un vivales, pero también alguien con el compromiso moral de ayudar a la hija del doctor. Es uno de los pocos que quedan en la ciudad con sentido del humor y gusto por la aventura. Un superviviente. Puede enfrentarse a situaciones que hundirían a otras personas. Un hombre lo bastante listo para burlar al sistema, cualquier tipo de sistema. *Hay* gente así. Y también existen personas como Ferdinand: amargo, grosero, cargado de ira.

IBS: ¿De dónde salen todos esos viejos desagradables? Ferdinand me recuerda a Effing;[29] incluso habla un poco como Effing.

PA: En realidad, no. Pero lo que ambos comparten es un inmenso talento para despotricar. Ferdinand es un ser humano destrozado. Ha perdido su masculinidad, y ha llegado a odiar a su mujer.

IBS: Aunque ella hace todo lo que puede por él.

PA: Sobre todo porque hace todo lo que puede por él.

IBS: ¿Acaba matándolo?

PA: Sí, lo mata. Si se lee el pasaje con atención, creo que queda claro. No quería decirlo directamente, pero creo que Anna comprende que Isabel lo ha matado porque él la había atacado. Ésa es la gota que colma el vaso. Isabel ya no puede más.

IBS: En realidad, la muerte es una de las pocas cosas sobre las que los personajes tienen cierto control en *El país de las últimas cosas*:

> A veces pienso que la muerte es lo único que logra conmovernos, constituye nuestra forma de creación artística, nuestro único medio de

expresión.

A pesar de todo, algunos de nosotros conseguimos sobrevivir. Porque incluso la muerte se ha convertido en un medio de vida. (24)

¿La muerte como creación artística *y* medio de vida? Una idea interesante.

PA: Ella habla de los que dan «el último salto», gente que procura que la muerte resulte lo más bella posible.

IBS: ¿De modo que organizar la propia muerte añade calidad a su miserable existencia?

PA: Es la experiencia estética definitiva.

IBS: Sí, me lo temía, porque en este libro hay muchas muertes y muy pocos nacimientos.

PA: No hay nacimientos.

IBS: Hay un aborto. Constituye uno de los momentos más desgarradores de la novela. Me dio la impresión de que, en su obra en general, hay muy pocos nacimientos.

PA: Es un detalle interesante. Bueno, vamos a ver: en *La habitación cerrada* tenemos el nacimiento de los críos.

IBS: Es una parte muy pequeña. Ocurre, pero no lo describe.

PA: En *El Palacio de la Luna* hay un aborto espontáneo... En *El libro de las ilusiones*, por supuesto, Zimmer tiene dos hijos. En *Leviatán*, Sachs y Fanny no pueden tener hijos, pero en cambio Aaron tiene un hijo y una hija.

En *La noche del oráculo*, Grace está embarazada, pero, en efecto, pierde el niño. En *Un hombre en la oscuridad*, hay un pasaje crucial en el que Brill dice a Katya que fue su nacimiento lo que le hizo volver con su mujer, ¿recuerda? Le dice: «Tú eres la responsable, porque naciste».

IBS: Pero cuando le dice eso ella ya es mayor. En *Brooklyn Follies* hay una niña, desde luego. Desempeña un papel destacado.

PA: Sí, sin duda.

IBS: Y en *Mr. Vértigo*, el protagonista es un niño durante gran parte de la novela. Así que hay niños en sus novelas, pero la mayoría de las veces han desaparecido, o por un aborto o en alguna tragedia. ¿No es cierto? Y apenas alguna vez —si acaso— tenemos noticia de ellos a través de su nacimiento.

PA: Es raro que mencione eso, porque en realidad es algo con lo que he estado jugando últimamente. No sé si llegará a algo, pero he escrito un largo pasaje en el que un padre escribe a su hija el día en que nace para explicarle su nacimiento con todo detalle. Lo tengo en un cuaderno, aún no lo he mecanografiado. Quién sabe lo que pasará con él, pero volviendo a *El país de las últimas cosas*, lo que intentaba evocar era un mundo en el que ya no podían nacer niños: no como problema individual sino social. En *Expedición al Ártico. Los últimos reyes de Thule*, libro escrito por el antropólogo francés Jean Malaurie, se explica cómo entre los esquimales dejan de nacer niños durante épocas de hambruna. Luego, en tiempos de abundancia, empieza a haber nacimientos de nuevo. Interesante, ¿no?

IBS: Sí, lo es. En *El país de las últimas cosas* hay sin duda la sensación casi apocalíptica de que el mundo se está acabando. El rabino tiene un interesante punto de vista sobre esto:

> Cada judío —dijo— cree pertenecer a la última generación. Siempre estamos al final, siempre al límite del último momento, ¿y por qué esperar que las cosas sean distintas esta vez? (127)

Eso es fundamental en la autoconciencia judía, ¿no?

PA: Es un mundo en el que cada persona podría ser parte de la última generación. Sólo que los judíos tienen un conocimiento más profundo de lo que eso significa.

IBS: ¿Así que, en cierto sentido, cada generación cree ser la última? Eso entra en juego al final de la novela, me parece. No sabemos si han logrado salir de la ciudad.

PA: Escapan. Aunque no sepamos qué le ocurre exactamente a Anna, sabemos que la carta llega a la persona a la que va dirigida. Ésa es la conclusión optimista del libro: que de una forma u otra ese cuaderno llega —suponemos— a manos de Zimmer.

IBS: Sí, pero no estamos seguros, ¿verdad?

PA: Desde *El Palacio de la Luna* sabemos que Zimmer espera una carta de Anna, y las primeras páginas de *El país de las últimas cosas* implican que alguien la ha recibido. «Éstas son las últimas cosas —escribía ella.» La persona que escribe la palabra *ella* ha leído la carta, pero no está claro si esa persona es Zimmer o no.

> Así son las cosas en la ciudad, cada vez que crees saber la respuesta a una pregunta, descubres que la pregunta no tiene sentido. (99)

EL PALACIO DE LA LUNA (1989)

«La canción está en el paso»

IBS: *El Palacio de la Luna* nos lleva a un viaje épico por el paisaje interior y exterior del joven Marco Fogg. Casi perece en Central Park, pierde a la mujer que ama, atraviesa Norteamérica a pie... y se hace hombre. Mientras, descubre tanto a su padre como a su abuelo: Solomon Barber, el obeso profesor de historia que jamás se recuperó del amor que sentía por la madre de Marco, y el anciano bravucón en silla de ruedas, Thomas Effing, cuya vida turbulenta se cuenta en la biografía que Marco escribe por encargo. Es un absoluto *tour de force* que combina elementos de la *bildungsroman*, la novela de carretera norteamericana, la metaficción y la novela de la frontera en un libro denso y complejo. Se trata de su primera obra extensa de ficción narrativa, ¿no es así?

PA: La más larga hasta ese momento, en cualquier caso. Acabé de escribirla en 1987, pero las primeras versiones se remontan a 1968, con docenas de arranques fallidos y comienzos nuevos a lo largo de más o menos los dos años siguientes. Todas las primeras versiones deben estar en la Biblioteca.[30] Como he dicho antes, *El Palacio de la Luna* y *Ciudad de cristal* eran en principio el mismo libro. Cuando finalmente me senté a escribir *Ciudad de cristal* tal como es ahora, saqueé el antiguo manuscrito,

del que extraje bastantes elementos. Lo mismo cabe decir de la versión definitiva de *El Palacio de la Luna*.

IBS: Aun así, son muy diferentes en casi todos los aspectos.

PA: Cada uno fue adquiriendo su propio discurso narrativo, y todo cambió. *El Palacio de la Luna* es una novela circular: tres historias interrelacionadas sobre tres generaciones de hombres.

IBS: Tres generaciones que cometen los mismos errores, tal como ha dicho usted en alguna parte. Tres hombres solitarios que buscan un sitio al que llamar suyo, sobre todo en el interior de sí mismos. Todos han sufrido la pérdida de seres queridos, y todos son huérfanos. Hay un deseo por los orígenes, una necesidad de emerger de algo que está presente en su propia formación, ¿no es verdad?

PA: Todo el mundo quiere saber quiénes son sus padres.

IBS: ¿Hay algún elemento autobiográfico en el libro?

PA: Soy consciente de que el libro parece autobiográfico, pero no lo es. Apenas emerge algo de mi propia vida. Sólo unos cuantos detalles de menor importancia, e incluso ésos están completamente alterados. Los libros que el tío Victor da a Marco...

IBS: Los 1.492 libros.

PA: Aluden claramente a los que mi tío dejó en nuestra casa. Cuando se fue a vivir a Italia, guardamos su biblioteca en el desván y, un día, mi madre y yo llevamos los libros abajo y los colocamos en estanterías. ¡De pronto tenía una biblioteca! Mis padres no leían, pero yo sí; para entonces me había convertido en un lector apasionado, y tener aquellos libros en casa

constituía una tremenda fortuna. Curiosamente, cuando en *El Palacio de la Luna* escribí sobre los libros, no estaba pensando en mi tío en absoluto. Sólo más tarde se me ocurrió que en realidad me había inspirado en aquel episodio.

Otra cosa, un detalle sin importancia, procede de un amigo mío, pintor, a quien conocí en un buque rumbo a Europa en 1965. Contrario a la guerra de Vietnam, dejó de comer para no superar el reconocimiento cuando lo llamaran a filas. Perdió una enorme cantidad de peso. Más adelante me contó que cuando fue a la caja de reclutamiento, estaba tan esquelético que el médico le preguntó: «¿Ha desayunado esta mañana, joven?». Mi amigo le contestó: «Doctor, ¿acaso tengo aspecto de alguien que pueda pasar sin desayunar?». *[Risas.]* Utilizo esa frase, que procede directamente de mi amigo, en *El Palacio de la Luna*. Cuando terminó la universidad, se fue a vivir a la reserva navajo que se extiende por la frontera entre Arizona y Utah, a un pueblo llamado Ojeto, que significa «luna sobre el agua». Cuando empecé a escribir el libro, me dio por ir al Oeste; necesitaba explorar, sentir el paisaje. Me acompañó mi amigo, y pasamos unos diez días vagando juntos por el territorio. Visitamos al señor y la señora Smith, descritos en el libro. Me limité a sacarlos de la vida misma. Ella era nieta o biznieta de Kit Carson, y Smith, un personaje fascinante. Me dio la impresión de ser el típico nativo de la región, y hablaba con acento del Oeste, un poco como un Gary Cooper viejo. Resultó que se había criado en la misma ciudad de Nueva Jersey donde yo había crecido y que habíamos ido al mismo instituto. Luego había trabajado de bailarín en Broadway. Me quedé pasmado. ¡Figúrese, aquel viejo del Oeste había sido bailarín en Broadway! Había reinventado su vida por completo. Mi amigo y yo también fuimos al pantano de Powell, alquilamos una lancha motora, y dimos una vuelta por el lago. En la novela, por supuesto, todos los cuadros de Effing están sumergidos bajo esas aguas.

IBS: Vaya, menuda historia.

PA: Otro hecho autobiográfico, que probablemente recuerda usted de *A salto de mata*, se refiere al novelista H. L. Humes, *Doc* Humes (uno de los fundadores de *Paris Review*), que acabó alojándose un tiempo en mi apartamento cuando yo era estudiante. Él era el escritor enloquecido que regalaba dinero. Ésa fue la inspiración para lo que Effing hace en la novela. Yo vi realmente cómo Doc hacía eso, repartir dinero a desconocidos por la calle. ¡Imagínese qué estupefacción! Sobre todo en los vagabundos. Que en 1969 te dieran un billete de cincuenta dólares sería como recibir quinientos dólares hoy en día.

IBS: ¿Y usted vio cómo lo hacía?

PA: Irrumpía en un café, plantaba un billete de cincuenta dólares delante de todo aquel que estuviera sentado a la barra, y gritaba: «¡Repartid un poco de sol, repartid un poco de sol!».

IBS: Es increíble.

PA: Nadie hace una cosa así. Hay un buen documental sobre Doc Humes realizado por su hija. Yo hago una aparición en el film y hablo sobre aquellas incursiones con Doc.[31]

IBS: En la novela se recibe una impresión muy vívida de los años sesenta: el aterrizaje en la luna, la guerra de Vietnam, la vida estudiantil, atisbos de la ciudad...

PA: El trasfondo histórico, la realidad insertada en la fantasía.

IBS: ¿Qué me dice del traje de *tweed* del tío Victor?

> Cumplía la función de una membrana protectora, una segunda piel que me escudaba de los golpes de la vida. Recordándolo ahora, me doy

> cuenta de la pinta tan curiosa que debía de tener: un muchacho flaco, despeinado, serio, claramente en desacuerdo con el resto del mundo. Pero la verdad era que yo no tenía el menor deseo de adaptarme. (28)

PA: Ésa es otra cosa autobiográfica *[risas]*. A los dieciocho años, cuando fui a Europa, me compré un traje de *tweed* en Dublín. Era la primera vez que me compraba un traje: bonito, de un grueso *tweed* irlandés, verduzco, moteado de castaño y rojo apagado. Tanto me gustaba aquel traje que lo llevé todos los días cuando estaba en primero en Columbia, y en segundo año ya lo tenía completamente gastado. Con los fondillos del pantalón agujereados, todo el asunto se desintegraba. Ése es el origen del traje en la novela.

IBS: ¿Qué me dice de la luna? ¿Le produjo una gran impresión el aterrizaje en la luna?

PA: Eso empezó con el discurso de Kennedy. Anunció que íbamos a mandar a un hombre a la luna. Por entonces yo estaba a punto de cumplir trece años, así que crecí con la expectativa de que los norteamericanos viajarían al espacio exterior.

IBS: ¿La nueva frontera?

PA: Eso es. El siguiente sitio al que Norteamérica tenía que ir.

IBS: La luna simboliza casi absolutamente todo en la novela. En una entrevista, dijo usted:

> La luna es muchas cosas a la vez, una piedra de toque. Tenemos la luna como mito, la «radiante Diana, imagen de todo lo que es oscuro en nosotros»; la imaginación, el amor, la locura. Al mismo tiempo, está la luna como objeto, como cuerpo celeste, como piedra sin vida

> cerniéndose en el cielo. Pero también representa el deseo de lo que no tenemos, lo inalcanzable, el anhelo humano de trascendencia. Y sin embargo también es historia, en especial historia norteamericana... Pero la luna también es repetición, la naturaleza cíclica de la experiencia humana. (*Collected Prose*, 566)

PA: La novela intenta abarcar todo eso.

IBS: Son muchos significados, y muy dispares, para atribuir a un solo objeto.

PA: Sí, pero ya ve, una vez que se empieza a pensar en algo, se van estableciendo asociaciones. He descrito ese mecanismo asociativo como una especie de máquina de *flipper*, en donde un objeto toca a otro y luego a otro y a otro, de modo que pronto se forma un enorme sistema de referencias interrelacionadas.

IBS: China representa un rasgo destacado en esa red de asociaciones.

PA: A finales de los años sesenta residí dos o tres semanas en Chinatown. Qué sitio tan extraño para vivir por entonces. Nadie hablaba inglés. Era como estar en otro país. Tambien intenté expresar eso en el libro. Además —y eso me parece muy interesante—, la única estructura hecha por el hombre en la tierra que se ve desde el espacio es la Gran Muralla de China. O eso he leído en algún sitio. Espero que sea verdad.

IBS: Cuando Marco delira por el hambre y la soledad, China, Norteamérica y la luna se relacionan íntimamente por esa visión del mundo exterior: el letrero de neón del restaurante chino del que la novela toma el título:

> No puedo estar seguro de nada de ello, pero el hecho era que las palabras *Palacio de la Luna* empezaron a apoderarse de mi mente con todo el misterio y la fascinación de un oráculo. Todo estaba mezclado en ellas al mismo tiempo: el tío Victor y China, cohetes espaciales y música, Marco Polo y el Oeste americano. (48-49)

PA: Ésa es la experiencia interior de Marco.

IBS: Sí, en *El Palacio de la Luna* hay una interesante relación entre el mundo interior y el externo. La habitación de Marco es desde luego el «lugar de espiritualidad» que describe en *La invención de la soledad*, así como la escena de la desposesión radical:

> La habitación era una máquina que medía mi situación: cuánto quedaba de mí, cuánto se había ido. Yo era a la vez el perpetrador y el testigo, el autor y el público de un teatro en el que había una sola persona. Podía seguir el proceso de mi propio descuartizamiento. Pedazo a pedazo, me veía desaparecer. (39)

PA: Aquí, los libros heredados sustituyen a Marco, y se van vendiendo poco a poco. Eso fue un detalle inspirado, debo decir, convertir cajas de libros en muebles.

IBS: ¡Es maravilloso! Es aprovechar muy bien el canon occidental.

PA:

> Imagínese la satisfacción... de meterse en la cama y saber que tus sueños van a descansar sobre la literatura norteamericana del siglo XIX... [Imagine] el placer de sentarte a comer con todo el Renacimiento escondido debajo de la comida. (13)

Se supone que tiene gracia.

IBS: *[Risas.]* La tiene. ¿Por qué es Marco incapaz de salir de esa habitación? ¿Por qué no sale y se busca un trabajo? ¿Por qué tiene que desintegrarse de esa manera?

PA: Porque es un experimento. Se está exigiendo algo que rebasa los límites de lo racional. «Convertiría mi vida en una obra de arte», explica,

> sacrificándome en aras de tan exquisitas paradojas que cada respiración me enseñaría a saborear mi propia condena. Las señales apuntaban a un eclipse total, y aunque buscaba a tientas otra lectura, la imagen de esa oscuridad me iba atrayendo gradualmente, me seducía por la simplicidad de su diseño. (35)

Claro que se le abren muchas posibilidades: becas, préstamos que podría haber recibido para evitar el desastre. Se niega a que lo ayuden. Marco no es un chico típico de los años sesenta. Es diferente a todos: un completo excéntrico. No toma drogas, no está en el mundo del rock and roll, no está planeando la revolución. Sigue obsesivamente su camino interior, que es extraño y sinuoso. Se niega. Es una postura existencial, un no categórico al mundo tal como es.

IBS: Como Bartleby, «prefiere no hacerlo».

PA: Exactamente. Es rebelde, pero más bien hacia dentro, y hasta tal punto que casi acaba matándose. Entonces lo rescatan las dos personas que más lo quieren, Zimmer y Kitty. Como dijo usted el otro día, el amor es lo único que puede salvarnos de caer, y una vez que lo han salvado, se vuelve más responsable. Ése es el siguiente paso crucial en la evolución de Marco. La locura que al principio se apodera de él era una manifestación de dolor. Se queda absolutamente solo a la muerte del tío. Victor era toda su familia.

IBS: Otra vez esa desgarradora soledad, ¿no es así? Quedarse huérfano.

PA: Sencillamente, no puede soportarlo.

IBS: Para Marco, la soledad es destructiva. Para Effing, sin embargo, la reclusión es constitutiva. Encuentra su verdadera perspectiva artística en un lugar doblemente aislado: la jaula del eremita al fondo de un cañón sin salida.

> Había trabajado constantemente durante los últimos siete meses en forjar su soledad, esforzándose en convertirla en algo sustancial, una fortaleza que delimitara las fronteras de su vida, pero ahora que alguien había estado con él en la cueva, comprendió lo artificial que era su situación. (214)

PA: La soledad *es* reconstituyente.

IBS: Es interesante que tengamos un nieto y un abuelo aislándose con objeto de demostrar o lograr algo. Effing produce los mejores cuadros que jamás ha pintado. Desde luego, se pierden todos en el fondo del pantano de Powell. Nadie pondrá jamás los ojos encima de esas fabulosas obras de arte. Aun así, crea algo nuevo y maravilloso en aquel espacio solitario. Marco, en cambio, se desintegra.

PA: Lo que significa que sus respectivas historias son en realidad diferentes, ¿no le parece? Luego está el padre de Marco. Para mí, las descripciones de Barber se cuentan entre los pasajes más tiernos del libro. Su amor no correspondido por la madre de Marco, Emily, la desgracia en la universidad, la marcha a Cleveland. Suponemos que Victor, que en aquel tiempo trabajaba con la Orquesta de Cleveland, posiblemente vio a Barber

en aquel restaurante... devorando la comida en un insaciable frenesí para aliviar su pena.

IBS: Sí, ése es otro marcado contraste del libro: el hijo se muere de hambre mientras el padre trata de matarse comiendo, más o menos por la misma razón.

PA: Sí, en este libro hay toda clase de extremos.

IBS: Barber se siente prisionero dentro de su propio armazón:

> Su cuerpo era una mazmorra y estaba condenado a cadena perpetua dentro de él, un prisionero olvidado sin derecho a recurrir, sin esperanza de una reducción de la pena, sin posibilidad de una rápida y piadosa ejecución. (286)

De manera que podríamos decir que las tres generaciones son figuras radicalmente reclusivas, cada una confinada a su modo en un espacio físico: el hijo se descompone en su pequeño cuarto sin ventilación frente al «Palacio de la Luna»; el padre se encuentra tristemente solo, atrapado en un cuerpo obeso; el abuelo se oculta en la cueva del eremita. Luego, Barber cae en una tumba vacía.

PA: Sí, vaya libro *[risas]*.

IBS: A lo largo de los años ha situado usted a diversos personajes en tumbas y otros tipos de reclusión subterránea: Walt en *Mr. Vértigo*, Owen Brick en *Un hombre en la oscuridad*, Nick Bowen en *La noche del oráculo*. [32]

PA: Eso es cierto, y, como decíamos el otro día, está ese momento en *La habitación cerrada* en que el protagonista observa cómo Fanshawe baja a la

tumba abierta con la nieve cayéndole encima.

IBS: A veces se hace referencia a *El Palacio de la Luna* y *Mr. Vértigo* como sus «novelas de la frontera».

PA: «Novelas de la frontera.» Me gusta eso *[risas]*.

IBS: Si nos quedamos con esa metáfora, ¿podríamos decir que Marco investiga el contorno de su propio territorio interior, igual que descubre Norteamérica en su travesía a pie por el país? En esos procesos se cruzan muchas fronteras: el Oeste, el espacio, la edad adulta, la paternidad, el amor, la sexualidad.

PA: Sí, todas esas cosas.

IBS: El canon literario occidental también es un descubrimiento para Marco mientras lee los libros de la biblioteca del tío Victor:

> Era casi como seguir la ruta de un explorador de tiempos lejanos, repitiendo sus pasos cuando se abría camino por las tierras vírgenes, avanzando hacia el oeste con el sol, persiguiendo la luz hasta que finalmente se extinguía. (36)

¿Leer es un viaje? ¿Desde el punto de vista formativo, estético, ético?

PA: Leer es sin duda un descubrimiento. No menos para Marco. En relación con los libros de Victor, también se convierte en un proceso de duelo:

> Por lo que a mí concernía, cada libro era igual a todos los demás, cada frase se componía del número adecuado de palabras y cada palabra estaba exactamente donde tenía que estar. Ésa fue la forma que elegí de

> llorar la muerte del tío Victor. Una por una, abriría cada caja, y uno por uno, leería cada libro. Ésa era la tarea que me había fijado, y la cumplí hasta el final. (35)

IBS: Él no reflexiona para nada en lo que está leyendo.

PA: No, lo hace como una especie de homenaje a su tío. Quiere leer las palabras que su tío leía, cada una de las palabras de cada uno de los libros. Es una experiencia emocional, más que intelectual. Un ritual que establece para sí mismo. Su forma de plegaria laica.

IBS: En esa etapa se halla profundamente ensimismado:

> ya no podía ver las cosas tal y como eran: los objetos se convertían en pensamientos y cada pensamiento era parte del drama que estaba siendo interpretado en mi interior. (74)

Ahí es donde la línea que separa los mundos interior y exterior de Marco se ve gravemente alterada. Ya no estamos seguros de cuál es más concreto.

PA: La frontera se le vuelve borrosa.

IBS: El equilibrio se restablece más tarde, ya sabe, después de la experiencia de Central Park, cuando casi perece pero es «rescatado por amor».

PA: Ahí es cuando empieza a formarse un yo más sólido. Siempre he considerado ese libro como un relato de formación: David Copperfield en atuendo del siglo XX. Cuando acaba el libro, estamos en el comienzo de su edad adulta. Ahora se encuentra preparado para estar en el mundo. Creo que nadie puede madurar plenamente hasta experimentar la pérdida de un ser

querido. No puedes ser realmente humano hasta que se te rompe el corazón. Y Marco *tiene* el corazón roto, pero está construyéndose de nuevo; en parte mediante su viaje a través del Oeste hasta California, donde halla sentido en el mero hecho de caminar.

IBS: ¿Podríamos decir que, aquí, la dura experiencia de atravesar a pie el propio país tiene un papel decisivo en la formación del yo individual? Creo que nos damos cuenta de esto cuando Marco, completamente absorto en *Luz de luna*, el cuadro de Blakelock, comprende que «no se puede vivir sin establecer un equilibrio entre lo interno y lo externo» (78).

PA: El cuadro de Blakelock es fundamental en el libro. Vuelve a reunir todos esos temas: los indios, el Oeste, la luna, la locura, la búsqueda del conocimiento, todo ello. En el fondo, el libro es una cámara de resonancia.

IBS: Tal vez por eso nuestra conversación de hoy parece dispersarse en varias direcciones a la vez *[risas]*. Más que con cualquiera de los demás libros.

PA: Puede que tenga razón.

IBS: ¿Había un plan?

PA: Con todos mis libros, empiezo con una idea sobre la historia, a menudo una idea vaga, y luego avanzo paso a paso..., guiado por la intuición y el instinto. Este libro, sin embargo, requería un plan. Lo tenía todo en la cabeza —no escrito—, pero sabía cuál iba a ser la progresión. De otro modo, habría sido incapaz de hacerlo. En toda narración, lo fundamental es presentar la información en el orden conveniente. Aquí todos los elementos están vinculados, así que era imperativo pensar en la secuencia. Quería contar toda la historia en el primer párrafo y luego dedicar el resto del libro a desarrollar esas frases iniciales:

> Poco a poco, vi cómo mi dinero iba menguando hasta quedar reducido a cero; perdí el apartamento; acabé viviendo en las calles. De no haber sido por una chica que se llamaba Kitty Wu, probablemente me habría muerto de hambre. La había conocido por casualidad muy poco antes, pero con el tiempo llegué a considerar esa casualidad una forma de predisposición, un modo de salvarme por medio de la mente de otros. Ésa fue la primera parte. A partir de entonces me ocurrieron cosas extrañas. Acepté el trabajo que me ofreció el viejo de la silla de ruedas. Descubrí quién era mi padre. Crucé a pie el desierto desde Utah hasta California. Eso fue hace mucho tiempo, claro, pero recuerdo bien aquellos tiempos, los recuerdo como el principio de mi vida. (11)

Entonces viene la historia.

IBS: Como ha dicho antes, la historia gira principalmente sobre la evolución de Marco. Tenemos esos maravillosos e instructivos momentos, por ejemplo, cuando el hecho de llevar a Effing en la silla de ruedas por la calle se convierte en

> un método para acostumbrarme a mirar al mundo como si lo descubriera por primera vez. ¿Qué ves? Y eso que ves, ¿cómo lo expresarías con palabras? El mundo nos entra por los ojos, pero no adquiere sentido hasta que desciende a nuestra boca. (152)

PA: Es una pequeña parábola sobre cómo escribir.

IBS: Sí, y aquí vemos de nuevo la estrecha relación entre caminar y nombrar objetos. En cierto modo, los pasos de Marco marcan el ritmo de su traducción del mundo a palabras para que el presunto ciego «vea».

PA: En uno de mis primeros poemas, el último verso dice: «La canción está en el paso».[33] Quiere decir que el ritmo que se adquiere al caminar crea la cadencia del lenguaje. Vuelvo a ello en *Diario de invierno*.

IBS: Creo que retoma esa idea unas cuantas veces: *Espacios blancos*, «Libro de la memoria», *Ciudad de cristal*...

PA: Siempre desde un ángulo ligeramente diferente. Mi sensación es que el ritmo del lenguaje de un libro también crea significado.

IBS: ¿Me está diciendo que el ritmo de las frases no sólo es estético y creador de sentido, sino también físico?

PA: Pero no puede expresarse. Forma parte de la experiencia de la lectura, que es una experiencia tanto física como mental y emocional. Yo diría que el lector responde físicamente a lo que hay en la página: oyes las palabras en tu cabeza, se producen significados, se forman imágenes. Las generan las palabras que entran en tu cabeza. Entonces, empieza a ocurrir algo.

IBS: ¿Qué pasa entonces con los silencios y lagunas? Tanto Effing como Marco aprenden a integrar espacios en blanco, cada uno a su modo y con resultados muy diferentes. Marco descubre que

> cuanto más aire dejara alrededor de una cosa, mejores eran los resultados, porque eso le permitía a Effing hacer el trabajo fundamental: construir una imagen sobre la base de unas cuantas sugerencias, sentir que su mente viajaba hacia las cosas que yo le describía. (154)

Eso es importante, ¿verdad?, porque permite que el lector participe activamente en el proceso de creación.

PA: Es algo que descubrí yo mismo. Cuanto más escribía, más comprendía que lo que se deja fuera es tan importante como lo que se pone. En mi experiencia como lector, siempre he encontrado agradable que el autor escriba de tal forma que llegue a involucrarme plenamente. En otras palabras, no debe decirse todo. Ha de haber espacio para que el lector colme las lagunas. Resulta más estimulante. De ese modo, el libro es una colaboración entre escritor y lector y, en cierto sentido, cada libro resultará diferente para cada persona que lo lea. A todo texto que se lea, lleva uno su propio pasado, su propio carácter, su propia historia. Hay autores que le abruman a uno con demasiadas palabras. No hay espacio suficiente. No te dejan entrar.

IBS: Ésa es la valiosa lección de representación que Marco aprende mientras se esfuerza por describir a Effing las cosas cotidianas, ¿no es así? Uno de sus mejores críticos sostiene que Marco «aprende a regocijarse con las lagunas» y que es precisamente en los espacios entre palabra y objeto donde tenemos «posibilidades de innovación».[34] ¿Podría ser que lo que usted deja fuera sea en realidad la principal fuente de significado, porque activa la imaginación del lector y genera imágenes significativas?

PA: Yo diría que en este proceso las lagunas y las palabras son igualmente importantes. Se necesita una cosa para compensar la otra. Interactúan. Al escribir, la pregunta más importante es: «¿Qué viene ahora?». Escribo una frase; ¿cuál será la siguiente? ¿Puedo dar un salto? Si uno va demasiado lejos, el texto se vuelve incomprensible. Flaubert lo hace sumamente bien, sobre todo en su obra tardía, en *Bouvard y Pécuchet*, por ejemplo. Hay pasos enormes entre frase y frase. Es apasionante porque, como lector, tienes que aprender a saltar: cuando lees a Flaubert, saltas. Como escritor, es emocionante hacer algo así: «Gita dejó la pluma y se quedó mirando a la mesa. Cinco años después, cuando estaba en Viena...». *[Risas.]* Es una sacudida, ¿verdad? No se debe exagerar. Luego se convierte

en un truco y es aburrido. Pero si se encuentra el modo adecuado de lograrlo, puede ser electrizante.

IBS: ¿De modo que se incita al lector a que, de la mano con usted, salte por encima de esas lagunas y el significado se produce en el aire?

PA: No cabe la menor duda. Como escritor, quiero esfumarme y volverme invisible. Como he dicho en el pasado, mi ideal sería escribir un libro tan transparente que al lector se le olvidara que el medio es el lenguaje y asimilara la narración como experiencia pura.

IBS: Así es como trabaja Effing, ¿verdad?

> Era un método de conocimiento, una forma de penetrar en el mundo y encontrar el sitio que nos corresponde en él, y cualquier cualidad estética que pudiera tener un cuadro determinado no era más que un subproducto casual del esfuerzo de librar esta batalla, de entrar en el corazón de las cosas. (207)

Bien podría estar hablando de usted, creo yo,

PA: A veces tengo personajes que dicen lo contrario de lo que yo creo, pero este pasaje está en armonía con lo que pienso. Era la lección que acabé aprendiendo. De joven quería hacer bellos objetos. Ésa era la aspiración, pero al final descubrí que era contraproducente. Lo que tiene prioridad sobre cualquier otra cosa debe ser aquello que tratas de pintar o el objeto que intentas describir. El material que quieres captar en el lienzo o en el papel de escribir. La forma se encontrará por sí sola. Si hay belleza, no será porque te has esforzado en crear algo bello. Sino porque has procurado penetrar en lo que estás haciendo. Lo que implicaría que el proceso es más importante que el resultado, y, sin embargo, como artista tienen que interesarte los resultados. Así que escribes con las tripas, escribes con el

inconsciente, pero al mismo tiempo no es pura ferocidad. No todo es impulso. Hacerlo bien conlleva mucha cantidad de arte y oficio. Por eso es por lo que los escritores pasan tanto tiempo puliendo frases y párrafos. En esencia, escribir es volver a escribir.

IBS: ¿Es una habilidad que puede adquirirse, cree usted?

PA: Creo que uno aprende por sí solo. Nadie te lo puede enseñar. Se aprende por experiencia, pero no es nada fácil. Yo he escrito todos esos libros, y cada vez que pienso en otro nuevo, empiezo de cero. Siempre estoy al principio. No sé nada. Mi experiencia pasada no me ayuda.

IBS: Sin duda podrá usted inspirarse en su conocimiento de cómo hacer frases que funcionen, construir estructuras, formar personajes, dar saltos, ¿no es así?

PA: Pues no sé. En cualquier caso, cada vez que empiezo un libro nuevo, nunca lo he escrito antes. Voy a tener que aprender a hacerlo a medida que avanzo. No tengo fórmulas que seguir. El único cambio que he notado con el paso de los años es que, cuando era joven, si llegaba a un punto en que me bloqueaba, me confundía o vacilaba, tenía la sensación de que todo el proyecto se iba a pique. Ahora me lo tomo con más calma. Si me atasco, es por alguna razón. Normalmente, eso significa que tengo que encontrar otra forma de seguir adelante o volver a plantearme algo. Ésa es una lección valiosa. Cada libro es diferente. Algunos libros se escriben solos; en otros cada palabra sale con gran esfuerzo. Esa lucha no se ve en la página. El lector nunca podrá saberlo. Eso es lo curioso de todo esto.

IBS: Entiendo lo que quiere decir. Aunque se le invite a participar, el lector trata con el resultado de la obra, no con el proceso agotador que lo precede.

PA: Todo el esfuerzo se centra en hacer que parezca que no requiere esfuerzo alguno: en hacer que resulte inevitable y que todo caiga en su sitio. Se pretende que el lector no perciba el menor indicio del esfuerzo que el autor ha invertido en lo que ha escrito. Incluso cuando formulo algún comentario sobre ese esfuerzo en el cuerpo de mis narraciones, lo que el lector percibe es el resultado, no el trabajo que me ha costado lograrlo. *El Palacio de la Luna* fue un camino largo y difícil.

LA MÚSICA DEL AZAR (1990)

«La mecánica de la realidad»

IBS: Combinando el absurdo kafkiano, el despertar moral, la tarea de Sísifo con un toque de filosofía budista, *La música del azar* vuelve a contar la historia de la búsqueda de la integridad personal por parte de un bombero solitario. Cuando Nashe hereda una buena suma de dinero, se despoja de todas sus ataduras, emprende viaje en su Saab rojo y se entrega plenamente a la libertad de la carretera hasta que conoce al jugador Jack Pozzi. Lo pierden todo frente a un par de millonarios peligrosamente excéntricos y acaban retenidos al final de un laberinto acarreando piedras de un antiguo castillo irlandés por un prado para construir un muro que no tiene función alguna. ¿Hay en *La música del azar* algún elemento tomado de su propia vida?

PA: En lo esencial, no. No veo ningún elemento autobiográfico en *La música del azar*; salvo la escena en que Nashe descubre el cuerpo machacado de Pozzi. Cuando escribí el libro no me di cuenta, pero probablemente tenga cierta relación con el chico que murió alcanzado por un rayo. Esa escena[35] tuvo una tremenda resonancia emocional en mí, y creo que en el libro vuelvo a aquel terrible momento en que tenía en los brazos el cadáver de mi amigo. Cuando escribes una novela, entras en un estado de hipersensibilidad con todo lo que te rodea. De repente empiezan a sorprenderte cosas, cosas inesperadas que pueden acabar formando parte

del libro. Una parte de *La música del azar* se compuso en Vermont. Siri, Sophie, que era muy pequeña, y yo pasábamos allí el verano y vino a visitarnos Robert McCrum, mi editor británico. Llevados por un capricho, una noche cenamos langosta. Al día siguiente, cuando me senté a escribir la escena sobre la prostituta que visita a Nashe y Pozzi en el remolque, utilicé la langosta. El otro detalle que cabe mencionar en este sentido es que el día que acabé el manuscrito final de *La música del azar* fue el 9 de noviembre de 1989. ¿Se lo imagina? Estoy escribiendo un libro sobre la construcción de un muro, y entonces se viene abajo el muro que encarna la guerra fría, el símbolo de toda una época histórica. Otra de esas extrañas sincronizaciones...

IBS: Que no tienen sentido...

PA: Ninguno en absoluto. Aparte de eso, no, no creo que tomara nada de la vida real. El libro se inspiraba en el final del anterior, *El Palacio de la Luna*. Marco viaja hacia el Oeste en un coche rojo, que acaban robándole, y hace a pie el resto del trayecto hacia la costa. Cuando acabé la novela, me dije: «Quiero volver a subirme a ese coche rojo». Así que el siguiente libro empieza con un hombre que va conduciendo un coche rojo, un Saab rojo en este caso.

IBS: En sus novelas suele haber ecos de sus libros anteriores, pero si no me equivoco, el coche rojo es la única correlación que existe en *La música del azar*.

PA: Es una obra independiente: en parte novela, en parte fábula. Desde el principio mismo, la consideré un relato sobre el poder. En cierto sentido, aunque no se menciona una palabra de política, creo que es el libro más político que he escrito. Hay, sin embargo, un elemento inspirado en una obra de teatro que escribí con veintitantos años, *Laurel y Hardy van al cielo*:[36] la idea de dos hombres que han de levantar un muro. Siempre me

he sentido decepcionado con la obra, pero esa imagen permaneció en mí, así que volví a ella y empecé a explorarla de nuevo.

IBS: ¿Podríamos decir que el viaje de Nashe en *La música del azar* va desde el abandono más o menos radical (de los lazos familiares) pasando por la libertad sin restricciones (en la carretera) a la servidumbre (en el prado)?

PA: Yo describiría ese viaje como un lento proceso de toma de conciencia. Cuando Nashe era libre para hacer lo que quisiera, llevaba una vida vacía. Había renunciado a todos sus vínculos con los demás: había abandonado de mala gana a su hija y descuidado la relación con su novia, Fiona. Su vida rebosaba de lo que podríamos llamar egoísmo y autocomplacencia. En lo esencial, llevaba una vida absurda. Sólo cuando finalmente se ve reducido a una situación de servidumbre, tal como lo ha expresado usted, ya no puede seguir huyendo de sí mismo y asume responsabilidades por otra persona: Pozzi. En esa interrelación con el Otro, se convierte en otra clase de ser humano, y el periodo que pasa en el prado es fundamental para ese desarrollo.

IBS: En realidad, recibe con agrado la ocasión de aplicarse a la ridícula tarea de construir un muro, que no tiene ningún sentido.

PA: Lo ve como una oportunidad. Pozzi, desde luego, reacciona como cualquier persona normal, se queda horrorizado.

IBS: Antes de eso, Nashe ha abandonado a sus seres queridos y se ha pasado trece meses en la carretera, en una especie de limbo existencial.

> Era una perspectiva que daba vértigo, imaginar toda esa libertad, comprender lo poco que importaba la elección que hiciera. (13)

La elección, al parecer, no tiene aquí ninguna trascendencia. ¿Significa eso que la libertad le imposibilita hacerse cargo de su propia vida?

PA: Cree que el hecho de cortar todos los lazos lo hará completamente libre, pero se engaña. No es libertad, sino una adicción. Se convierte en prisionero de su propio deseo de libertad. La paradoja consiste es que no es libre hasta que no está preparado para establecer un vínculo de amistad y obligación moral.

IBS: Quinn en *Ciudad de cristal* y Marco Fogg en *El Palacio de la Luna* dedican también su vida a una actividad más o menos inútil. Y lo hacen con poca o ninguna reflexión sobre la causa y el objeto, pero para Nashe, como dice usted, en la desposesión hay un propósito:

> Estas transacciones le producían cierto dolor, pero Nashe casi empezó a recibir ese dolor con alegría, a sentirse ennoblecido por él, como si cuanto más se alejase de la persona que había sido, mejor fuese a encontrarse en el futuro. Se sentía como un hombre que finalmente ha reunido el valor necesario para meterse una bala en la cabeza, sólo que en este caso la bala no significaba la muerte, sino la vida, era la explosión que desencadena el nacimiento de nuevos mundos. (18)

PA: La idea de la desposesión parece ser bastante recurrente en mis primeros libros. En cada caso, sin embargo, las circunstancias son diferentes. Fogg es una persona joven, sola en un mundo en el que poca gente...

IBS: Nashe también se quedó sin padre a edad temprana.

PA: Sí, pero Fogg es un personaje mucho más joven. Juega con la idea de vivir la vida como una obra de arte. Para él, la desposesión es un gesto

grandioso, algo característico de un muchacho romántico al final de la adolescencia. En Nashe es un acto maduro y consciente.

IBS: Cierto, Nashe reflexiona sobre sus actos. Su motivación es otra.

PA: Hay impulso, además de reflexión. Que su mujer lo abandonara fue un duro golpe. Nashe piensa que ha fracasado, y espera encontrar una forma de vivir nueva y mejor. Pierde esa oportunidad. Al cabo de un año y un mes en la carretera, el experimento empieza a resultar un tanto aburrido, pero es incapaz de detenerse. Pozzi se convierte en la excusa para replantearse la vida de nuevo.

> Pasaban los días, y aunque rara vez había un momento en que no estuvieran juntos, continuó sin decir nada de lo que verdaderamente le preocupaba —nada acerca de la lucha para rehacer su vida, nada acerca de que veía el muro como una oportunidad de redimirse ante sus propios ojos, nada acerca de que consideraba los trabajos del prado un modo de expiar su imprudencia y su autocompasión. (158-159)

IBS: ¿Por qué es tan importante la expiación para Nashe? En mi opinión, sus pecados no son tan graves.

PA: Expía «su imprudencia y su autocompasión»; expía, en esencia, su propia estupidez. La construcción del muro es una tarea arbitraria, absurda, pero decide que si se dedica a ella en serio y cumple con sus obligaciones, se convertirá en un acto redentor, por poco sentido que el trabajo pueda tener. Su deseo de asumirlo le confiere significado. Lo acomete con un propósito. ¿No es equiparable el hecho de levantar ese muro a la creación de una obra de arte? No será útil, pero puede considerarse como una especie de escultura en el prado. El arte tampoco tiene una función utilitaria.

IBS: Sólo que el muro está hecho con piedras que antes formaban parte de un castillo que una vez tuvo una vida llena de actividad y cumplía multitud de funciones. Ahora simplemente están ahí tiradas, diez mil piedras grises en medio del campo. Se han convertido en algo que no tiene finalidad ni, al menos tal como yo lo veo, tampoco belleza.

PA: Creo que los muros pueden ser bellos. Ahí tiene esas antiguas piedras irlandesas en un prado de Pensilvania. Puede que lleven a algo interesante.

IBS: De acuerdo, pero es una línea absolutamente recta, sin curvas, sin nada irregular ni sorprendente... ¡y nadie lo verá jamás!

PA: Los muros son complicados; pueden encerrarte, pero también pueden impedir que entres. Tienen una doble vertiente: prisión y protección.

IBS: Desde luego es una imagen que permanece en el lector.

PA: Sólo tengo que decir que aquí nada es simbólico. Es lo que es. Estamos hablando del material del que están hechos los sueños. Si se encuentra un modo de transcribir esos sueños en palabras, de formar la imagen precisa de tales sueños, la cosa puede resultar evocadora e inquietante. Yo no llego a entenderlo del todo. La única justificación que puedo dar por escribirlo y ponerlo en el libro es que da buena sensación. Me dice algo, aunque no pueda expresar exactamente lo que es ese algo.

IBS: Volviendo a la posible relación entre el Nashe de *La música del azar* y el Quinn de *Ciudad de cristal*, en ambos casos tenemos una fase constitutiva de una actividad sin sentido.

PA: Quinn camina, Nashe conduce, sí, pero el impulso es el mismo.

IBS: Y ambos llegan a «ningún sitio»: Quinn en las calles de Manhattan, Nashe aquí, en el prado. ¿Qué son esos vacíos?

PA: Me resulta difícil hablar de estas cosas. Brotan del inconsciente y tienen poco que ver con el pensamiento racional. Si se contemplan ambos casos desde una perspectiva psicológica, Quinn es una persona cuya vida se ha visto interrumpida y deshecha. Aún está de luto. Es un ser humano que sufre. Su individualidad es una carga para él. Los paseos sin propósito lo ayudan a vaciarse. Le proporcionan esa levedad que ansía en su existencia. Nashe quizá no esté tan deshecho como Quinn, pero está confuso e inquieto. Entonces recibe un montón de dinero y puede permitirse dejar su trabajo. Son individuos diferentes, Nashe y Quinn, pero ambos encuentran en el movimiento un modo de eludir la carga impuesta por su reflexiva autoconciencia.

IBS: En esos vagabundeos hay cierta sensación de inevitabilidad, me parece a mí, y me intriga la ambigua relación entre azar y propósito en sus obras tempranas. Se centra en lo aleatorio, y, sin embargo, hay un trasfondo de otra cosa: una sensación de gobierno o dirección que parecería ir en contra de la contingencia. Es lo que se sugiere en *La música del azar*, por ejemplo, cuando Nashe roba la representación en miniatura de la Ciudad del Mundo, de Flower y Stone. Ese acto desencadena un torrente de mala suerte; o eso parece.

> No estaba seguro de por qué lo había hecho, pero lo último que buscaba era una razón. Aunque él mismo no pudiera expresarlo con palabras, sabía que había sido absolutamente necesario. Lo sabía de la misma forma que sabía su propio nombre. (121)

¿Qué es ese conocimiento que de manera tan súbita e inexplicable se apodera de él?

PA: La historia se complica por el hecho de que, durante la pausa, Nashe se va de la sala de juego. En ese momento, Pozzi lleva ventaja, y Nashe cree que va a ganar. Se empieza a aburrir un poco, de modo que sube al otro piso y busca la Ciudad del Mundo. Por razones que no puede explicarse, roba la miniatura de Flower y Stone. He de decir que ese momento, cuando roba la figura, también fue una sorpresa para mí. Cuando me senté a trabajar aquel día, no tenía ni idea de lo que iba a ocurrir. De pronto se la guarda en el bolsillo. Casi fue como si lo hiciera Nashe y yo me limitara a ponerlo por escrito. Es algo que me suele pasar con los personajes. Te metes dentro de ellos y enseguida te cuentan lo que van a hacer. Yo no los manipulo. Tuve una conversación fascinante sobre esa falta de «autoridad» con un productor de Hollywood.[37] Hubo varias personas interesadas en los derechos cinematográficos, entre ellas un viejo veterano de Hollywood que había realizado varias películas de éxito en el pasado. No dejaba de repetir, con esa exageración típica de los productores hollywoodenses: «A nadie en el mundo le gusta este libro más que a mí, y tenemos que llevarlo a la pantalla». Yo le contesté: «Pues me alegro de saberlo». «Pero hay una cosa —prosiguió—, esos personajes que desaparecen, Flower y Stone, creo que deberíamos hacer que volvieran a la historia porque son muy interesantes.» Yo repuse: «No, no pueden volver. Es sumamente importante que no vuelvan». Él dijo: «Pero lo puedes cambiar. Lo has escrito tú, así que puedes hacer lo que te dé la gana». Yo le dije: «No, en realidad no puedo hacer lo que quiera. Yo debo hacer lo que me digan los personajes». No pudimos ir más allá de esa idea, así que rechacé su oferta.

IBS: ¿No lo entendió?

PA: Ni se enteró de lo que le decía. Él pensaba: «Bueno, si eres el autor, puedes contar la historia que quieras, y por tanto estarás en condiciones de manipularla como te dé la gana». Las cosas no son así. En mi caso, no. Hay cierta especie de inevitabilidad en la verdad de las cosas que se descubren y

en la forma en que debe desarrollarse la historia. Nunca se me pasó siquiera por la cabeza que Flower y Stone pudieran reaparecer. Tenían que desaparecer.

IBS: Por supuesto, el lector también espera que reaparezcan. Queremos saber qué ha pasado, pero usted lo deja todo a oscuras.

PA: Es un libro lleno de huecos y ambigüedades.

IBS: Cuando Nashe se lleva la figura de madera, Pozzi cree que se ha alterado alguna especie de equilibrio divino:

> Lo teníamos todo en armonía. Habíamos llegado al punto en que todo se estaba convirtiendo en música para nosotros, y entonces se te ocurre subir arriba y destrozar todos los instrumentos. Desordenaste el universo, amigo mío, y cuando un hombre hace eso, tiene que pagar el precio. Lo que lamento es que yo tengo que pagarlo contigo. (172-173)

Resulta extraño que Pozzi, la personificación misma del azar y la casualidad, necesite atribuir sentido a acontecimientos incidentales.

PA: Ahora volvemos a hablar de la «mecánica de la realidad». Nunca he dicho, en ninguna de mis obras, que el azar sea la fuerza predominante que todo lo controla; es un elemento en una totalidad de fuerzas infinitamente compleja. Tenemos la libertad de tomar decisiones, de fijarnos objetivos, pero, como sabemos, ocurren accidentes, muchas veces intervienen acontecimientos aleatorios. A eso es a lo que yo llamo azar. Puede ser una fuerza destructiva, puede ser una fuerza positiva. Es neutra. Otra expresión para describirlo podría ser «lo inesperado».

IBS: ¿Cómo concuerda eso con el título de esta novela?

PA: Normalmente ya tengo el título del libro cuando lo empiezo, pero el de éste no se me ocurrió hasta que iba por la mitad. Había un título provisional, pero pensaba dejarlo cuando se me ocurriera otro mejor. Procedía de una pieza musical de Couperin, *Les Barricades Mystérieuses*. Es una obra para clavecín en la cual, en todo momento, sólo se toca una nota. No hay acordes. Es de una belleza sublime. Era consciente de que el título resultaba poco sutil, pero me aferré a él durante un tiempo, a la espera de que finalmente se me ocurriera otro. Un sábado, estaba en la cola del supermercado, aquí, en Brooklyn, medio escuchando la música enlatada que flotaba por la tienda. Entonces, de buenas a primeras, me vino a la cabeza la frase «la música del azar». Pensé: «¡Ése es el título del libro!». Se trata de una contradicción, desde luego. La música no es azar, a menos que sea de John Cage o algo escrito intencionadamente contra el espíritu de la música. Tradicionalmente, la música siempre ha sido algo cercano a las matemáticas: organizado, metódico. La idea de que el azar crea su propia clase de música significa que hay una pauta. Si sustituimos *pauta* por *música*, tendremos cierta percepción de lo que implica el título.

IBS: ¿Sugeriría eso que hay un plan en lo aleatorio?

PA: Sólo a posteriori.

IBS: Es la impresión que a veces recibo al leer *La música del azar* y algunas de sus obras tempranas, la de que usted atribuye una especie de sentido a la coincidencia. Veo que no es así. Para usted todo es arbitrario, y, sin embargo...

PA: Eso no es cosa mía, pero a veces lo hacen los personajes. Ven que ocurren cosas, y piensan que esos acontecimientos aleatorios se relacionan del mismo modo en que Pozzi piensa que Nashe ha quebrantado las reglas al robar la pequeña figura. Para mí es absurdo, pero ésa es su disparatada visión del mundo. Nashe intenta discutir con él.

—Es un pedazo de madera, ¿no? Un estúpido pedacito de madera. ¿No es cierto, Jack?

—Si tú lo dices.

—Y sin embargo tú crees que este trozo de madera es más fuerte que nosotros, ¿no? En realidad, crees que es tan fuerte que nos hizo perder nuestro dinero. (174)

IBS: Ese diálogo me recuerda al Abraham bíblico en el taller de su padre, ¿recuerda? Estaban haciendo ídolos de madera que representaban a dioses, y Abraham ofendía a los clientes insistiendo en que simplemente adoraban un pedazo de madera labrada que no podía contener poder divino alguno.

PA: Sí, es un buen argumento.

IBS: Si consideramos *El cuaderno rojo*, vemos que se centra en ese tipo de coincidencias, aleatorias pero mágicas. Sin embargo, se trata de un texto autobiográfico. El que habla es usted.

PA: Lo único que digo en esos relatos es que la vida resulta mucho más extraña e impredecible de lo que la mayoría de nosotros deseamos que fuera. Es casi insoportable pensar que gran parte de las cosas que ocurren son arbitrarias. Sencillamente no lo podemos soportar.

IBS: En ese libro también hay aislamiento y soledad. Al principio, Nashe quiere poner distancia:

> Necesitaba nuevamente aquella soledad, aquella carrera nocturna por el vacío, aquella vibración de la carretera en su piel. (14)

Al final, «enloquecido por la soledad» (246), se mata en un frenético acto de venganza.

PA: No estoy seguro de que muera. No está claro. Se va a producir un accidente, no cabe duda, pero puede que no sea fatal. No lo sabemos. El vehículo que viene hacia él tiene un solo faro, de modo que puede ser una moto. O un coche al que le falta un faro. Cerré la historia a propósito justo antes del desenlace. Quería mostrar que Nashe había alcanzado un nuevo estadio en su desarrollo interior, que había llegado a un punto en el que estaba dispuesto a aceptar todo lo que se presentara en su camino. Ya fuera vida o muerte, ya fuera libertad o su ausencia. Lo que importa es que está preparado para acabar con su vida. Eso era lo que quería decir. Ha trascendido sus propias fronteras; se ha convertido en una persona de mayor envergadura. Se ha liberado íntimamente. Es una nueva conciencia de quién es y quién puede ser. Desde luego, está seguro de que han asesinado a Pozzi, y Nashe quiere a Pozzi. Cuando recoge su cadáver quebrantado, es devastador, y se consume de rabia. Recuerde que entonces pasa por ese largo periodo en que quiere matar al niño. Está tan lleno del deseo de venganza, como usted dice, que incluso considera matar al niño. Ése, en mi opinión, es el momento más horroroso del libro.

IBS: No llegamos a saber lo que le ha pasado a Pozzi.

PA: No lo sabemos.

IBS: Nashe y Pozzi forman una pareja inverosímil, y, sin embargo, crean un sólido vínculo de confianza y lealtad. ¿Qué magia hay entre ellos?

PA: En un principio, a Nashe simplemente le divierte Pozzi. Es un personaje muy pintoresco, seguro de sí mismo, uno de esos tíos que se creen los dueños del mundo. Luego se da cuenta de que Pozzi no es ningún estúpido, posee su propio sistema de valores y eso hace que Nashe lo

respete. Al final, Nashe lo considera casi como una especie de hijo. Cuando tienen que pagar su deuda, le dice a Pozzi:

> Tú eres libre, Jack.
> Puedes largarte ahora y no te lo reprocharé. Prometido. No te guardaré ningún rencor.

Y Pozzi contesta:

¿De veras crees que te dejaría aquí solo, viejo? Si hicieras ese trabajo tú solo, probablemente te quedarías seco de un ataque al corazón. (139)

IBS: Sí, Nashe deposita toda su confianza en Pozzi desde el principio mismo. Incluso invierte el dinero que le queda en la partida de póquer de Pozzi. ¿Por qué tiene tanta fe en ese chulo, ese jugador de poca monta?

PA: Quiere correr el riesgo. Cree que eso le dará valor..., le hará saber que es lo bastante fuerte para mandarlo todo a paseo por un simple capricho. Nashe y Pozzi se conocen por casualidad, y en el azar es en lo que se basa su relación. Están juntos en el juego, y durante un tiempo forman una de esas parejas masculinas con poco en común sobre las que escribí en *A salto de mata*.

IBS: ¿Qué me dice de la otra pareja masculina de *La música del azar*, William Flower y William Stone?

PA: Se inspiraban en Laurel y Hardy, pero también pensaba en Bouvard y Pécuchet, y es muy probable que en Don Quijote y Sancho Panza también. Siempre me han fascinado esas parejas desiguales. El flaco y el gordo. Así que me inventé a esos dos. Parecen ser unos individuos encantadores, ridículos y joviales, pero en el fondo no lo son, están locos y son brutales.

IBS: Lo están. Flower y Stone también construyen significado allí donde aparentemente no hay ninguno. Lo hacen principalmente para exagerar su propia sensación de omnipotencia. Por ejemplo, Flower insiste en que «cada número tiene su propia personalidad» (93) y está convencido de que Stone y él han conseguido «la combinación mágica, la llave de las puertas del cielo» (94) en algo tan intrínsecamente aleatorio como un billete de lotería.

PA: Es contable. Ha trabajado toda la vida con números. Creo que la sensación de que cada número tiene una personalidad diferente me viene de la infancia. Es algo corriente en los niños.

IBS: Pero Flower es un hombre de mediana edad.

PA: Ya, pero no ha renunciado a esa especie de pensamiento mágico. El signo arbitrario, ya sea un número o una letra, puede revestirse de significado si nosotros decidimos dárselo. No tiene verdadera justificación. Es un impulso humano.

IBS: Es un poco megalómano, ¿verdad? Por ejemplo, dice: «Es como si Dios nos hubiera escogido». (96)

PA: Es un fanfarrón grandilocuente y pomposo. Ha de entender usted que ambos están atrofiados y son pueriles. Flower es el coleccionista, y Stone, el artista. Flower colecciona artefactos artísticos con una especie de obsesión, objetos que pertenecieron a personajes célebres. Stone está construyendo una compleja maqueta en miniatura de una ciudad universal cuyas piezas centrales son Flower y él mismo.

IBS: Flower describe la Ciudad del Mundo de Stone como una visión artística de la humanidad. Afirma:

> En un sentido, es una autobiografía, pero en otro sentido es lo que podríamos llamar una utopía; un lugar donde el pasado y el futuro se juntan, donde el bien finalmente triunfa sobre el mal. (101)

No es eso en absoluto, ¿verdad?

PA: No, es una ciudad de pesadilla, de castigos crueles y leyes brutales.

IBS: Sí, están jugando a ser dios, un dios vengador.

PA: Exacto, y ahora tienen dos prisioneros vivos. Stone es un habilidoso artesano, y Nashe se queda pasmado ante la complejidad y belleza de su obra. A primera vista parece un proyecto espléndido, pero al examinarlo con más detalle resulta horroroso.

IBS: La colección de objetos de Flower también es bastante rara, creo yo.

> El museo de Flower era un cementerio de sombras, un templo demente al espíritu de la nada. (106)

PA: Flower necesita poseer cosas, y al obtenerlas siente como si controlara el mundo. Como si el pasado le perteneciera. Ésta es la descripción de los artículos:

> El teléfono que en otro tiempo había estado en la mesa de despacho de Woodrow Wilson. Un pendiente con una perla que había llevado Sir Walter Raleigh. Un lápiz que se había caído del bolsillo de Enrico Fermi en 1942. Los gemelos de campo del general McClellan. Un puro a medio fumar robado de un cenicero del despacho de Winston Churchill. Una sudadera que había llevado Babe Ruth en 1927. La biblia de

> William Seward. El bastón que Nathaniel Hawthorne usó de muchacho cuando se rompió una pierna. Unas gafas que había utilizado Voltaire. (106)

Como dice aquí: «Todo era ambiguo, difícil de precisar» (110).

IBS: Exacto.

> La fascinación era simplemente por los objetos como cosas materiales y la forma como habían sido arrancados de cualquier contexto posible, condenados por Flower a continuar existiendo sin ninguna razón: difuntos, privados de propósito, solos en sí mismos ya para siempre. Era el aislamiento lo que obsesionaba a Nashe, la imagen de irreductible separación lo que ardía en su memoria, y por mucho que se esforzó en conseguirlo, nunca se vio libre de ella. (106)

Creo que es un pasaje central del libro porque encuadra el aislamiento en el hecho de que Flower despoja a los objetos de su contexto natural. ¿No es eso lo que hacen también con las piedras del castillo irlandés? Privadas de su origen, convertidas en vagabundas, suspendidas en un limbo de casualidad: exactamente igual que el propio Nashe.

PA: Eso es.

IBS: ¿Y no hay pauta alguna?

PA: De ninguna clase.

IBS: Esa absoluta falta de propósito, o ese contexto de vacío, si se quiere, es lo que altera tan profundamente a Nashe, ¿verdad?

PA: No entiende por qué querría nadie algo así. Le deja confuso.

IBS: Es como si le tocara alguna fibra sensible. ¿Algo que le recuerda su propia vida, quizá?

PA: Puede ser. Es simplemente el hecho de que Flower haya disociado esas cosas de su contexto haciéndoles perder su significado, y Nashe no puede entender por qué ese hombre, con tanto dinero, iba a perder tiempo tratando de reunir una colección de objetos inútiles. Más que un conjunto, es una fragmentación. Nashe no puede soportar más disociación, quiere volver a ensamblar las cosas.

IBS: Eso tiene sentido. Aunque los artículos de la colección de Flower no estén interrelacionados, cada objeto individual está lleno de sentido, ¿verdad?

PA: Desde luego, pero es algo enteramente subjetivo. Si uno ve las gafas de James Joyce y no sabe que una vez pertenecieron a Joyce, simplemente le parecerán un par de gafas normales. Eso es lo que piensa Nashe. ¿A quién le importa el puro de Churchill o el lápiz de Fermi? ¿O el teléfono que había estado en la mesa de despacho de Woodrow Wilson? Sólo es un teléfono, no es más que un lápiz. No significan nada.

IBS: ¿Pueden compararse esas cosas con los objetos abandonados de sus otros libros?

PA: En *El país de las últimas cosas* y *Sunset Park* hay objetos abandonados, pero aquí es lo contrario. Flower adquiere cosas, las colecciona.

IBS: Sí, pero el contexto en que las sitúa es «un templo demente al espíritu de la nada». No les proporciona un hogar. Y el hecho de estar abandonados es una de las cosas que definen a los objetos en los demás

libros: perdidos, desechados, olvidados. Sin dueño. Simplemente están ahí. No hay contexto. No son de nadie.

PA: Pero hay muchos tipos de coleccionistas y algunas colecciones muy raras. Cualesquiera que sean las pautas de significado que un coleccionista atribuya a lo que posee, es algo arbitrario y con frecuencia bastante personal.

IBS: De acuerdo, hay cosas que son de alguien y cosas que no son de nadie. Sólo trato de entenderlo. Creo que me resulta más difícil entender *La música del azar* que cualquiera de sus demás libros. No estoy completamente segura de si...

PA: Es difícil hablar de ello. No sólo para usted, para mí también. Porque es irreductible. Qué otra cosa podemos decir aparte de: *Es lo que es*. Está lleno de ambigüedades, pero, al mismo tiempo, la verdad de la historia está en el relato que se narra: una fábula que también es una novela, firmemente arraigada en el mundo real pero que sin embargo se proyecta a sí misma como una especie de pesadilla o alucinación.

IBS: Sí, la ambigüedad es frustrante y esas imágenes desconcertantes permanecen. Pero la falta de certidumbre no lo hace menos interesante. Al contrario.

LEVIATÁN (1992)

La Caída

Nadie puede decir de dónde proviene un libro, y menos que nadie la persona que lo escribe. Los libros nacen de la ignorancia, y si continúan viviendo después de escritos es sólo en la medida en que no pueden entenderse. (52)

IBS: Desde el punto de vista político, *Leviatán* es más explícito que sus demás libros. Cuenta la historia del sorprendente camino al anarquismo de Benjamin Sachs. Al caerse por la escalera de incendios el Cuatro de Julio se desencadena lo que se convierte en una búsqueda de la integridad moral en donde la historia personal y la historia de Norteamérica se entrecruzan. Me parece que aquí tenemos una nueva especie de realismo, una nueva óptica de la ambigüedad de la que ya hablaremos, según espero. Pero, en primer lugar, ¿hay elementos autobiográficos en *Leviatán*?

PA: Sí, los hay. Uno de esos elementos es la caída por la escalera de incendios. Escribí sobre ello en *El cuaderno rojo*, el relato número doce. Cuando yo era pequeño, mi padre se cayó del tejado de un edificio. Un tendedero frenó su caída, y se salvó. La imagen de mi padre dando vueltas por el aire —precipitándose con toda probabilidad hacia la muerte— me atormentó en la infancia y me ha seguido obsesionando desde entonces. Ésa es una cosa. Otra, que un aspecto decisivo de la novela empezó como idea

para una película. Hacia 1989, el director británico Michael Radford me comunicó que le gustaría colaborar conmigo en un proyecto cinematográfico. Me habló de una amiga suya, la artista francesa Sophie Calle —de quien yo no había oído hablar por entonces—, y de una obra que ella había realizado sobre una agenda perdida: alguien la perdió, ella la encontró por casualidad en una calle de París y decidió hablar con todas las personas que figuraban en el listín de direcciones con objeto de hacer un retrato del dueño... *in absentia*. A lo largo del mes siguiente, publicó cada día en el periódico *Libération* entrevistas (acompañadas de fotografías) con la gente a la que había logrado localizar. El dueño de la agenda perdida estuvo en el extranjero durante casi todo el mes, y, cuando volvió a París y descubrió lo que estaba pasando, se puso tan furioso que amenazó con demandarla a menos que publicara en el periódico su propia fotografía... desnuda. Sophie lo hizo, y se acabó la historia. Un asunto interesante, pensé, que posiblemente podría conducir a algún sitio, así que convine en explorarlo con Michael. Acabamos con un esquema para una película —algo tórrido y excitante, me temo, que no fue bien recibido por los productores y que rechazaron en todas partes—, pero, por entonces, el personaje que yo había inventado para la película, Maria Turner, estaba tan plenamente formado que lo integré en la novela con la que llevaba soñando desde hacía un año o así. Para entonces ya conocía a Sophie Calle, y cuando le pregunté si podía apropiarme de algunas de sus obras para atribuírselas a mi personaje ficticio, me dijo que sí. Lo que explica la pequeña nota al comienzo de *Leviatán*: «El autor agradece efusivamente a Sophie Calle que le permitiera mezclar la realidad con la ficción».[38]

IBS: ¿Qué me dice del narrador, Peter Aaron? Tiene sus iniciales.

PA: Sí, son mis iniciales, y además Iris es Siri escrito al revés. Iris era la protagonista de la primera novela de Siri, *Los ojos vendados*, que salió el mismo año que *Leviatán*. Imaginé una especie de matrimonio transficcional entre su personaje y el mío. Quería utilizar mis iniciales porque Siri había

jugado con su nombre para dárselo a su personaje. Se casarían. Serían algo así como nosotros, aunque sin serlo, claro. Fue un pequeño homenaje a mi mujer.

IBS: Eso es interesante: un matrimonio transtextual.

PA: Hay otros elementos autobiográficos: Vi efectivamente la celebración del centenario de la Estatua de la Libertad desde la ventana de una casa en Brooklyn. Fue en una gran fiesta semejante a la que describo en el libro. Ahí está la Universidad de Columbia, donde estudian Fanny y Aaron, y Aaron estuvo en Francia en las mismas condiciones que yo. Todo es bastante intrascendente. Sin embargo, con esa novela hice algo que no había hecho con ninguna otra: utilicé directamente en la historia el lugar donde la escribí en gran parte (Vermont).[39] Probablemente no sea de mucho interés para el lector, pero me fascinaba la idea de imaginar a mis personajes justo allí, en el mismo espacio en el que yo estaba trabajando. La casa de Vermont del relato es donde residíamos mientras escribía la novela. Allí estaba yo, en aquella pequeña cabaña,[40] escribiendo en la mesa verde, novelando la realidad que tenía justo delante de los ojos. Normalmente escribo de memoria o con la imaginación, pero allí el mundo concreto se transformaba en un mundo fantasmagórico. Tenía un aire extraño, palpitante. Espectral.

IBS: Por supuesto, en el libro, hace usted que el narrador, que lleva sus iniciales, se traslade a esa casa «real» de Vermont, que, en la ficción, es la de su personaje principal. Peter Aaron tiene ahí una experiencia similar a la que acaba de describir:

> [A]penas se me pasó por la cabeza que estaba sentado en la misma silla en la que Sachs solía sentarse, que estaba escribiendo en la misma mesa en la que él escribía, que estaba respirando el mismo aire que él había respirado. Más bien era una fuente de placer para mí. Disfrutaba

teniendo cerca a mi amigo nuevamente y tenía la sensación de que si él hubiera sabido que yo estaba ocupando su espacio, se habría alegrado. (271-272)

PA: Es cierto. Ahí hay una especie de proyección: o una doble ficción.

IBS: A mi entender, hay algunos ecos de las tres novelas anteriores a *Leviatán*.

—O como mi abuela le dijo una vez a mi madre: «Tu padre sería un hombre maravilloso si fuese diferente». (108)

PA: Vuelve a salir en *Diario de invierno*, también en el guion de *Blue in the Face*. Hago que Violet se diga a sí misma: «Auggie sería una persona maravillosa si fuese diferente» *[risas]*. Creo que es lo más gracioso que he oído sobre el matrimonio —enteramente comprensible, pero ridículo—: «Serías estupendo si no fueras tú» *[risas]*. Se me había olvidado que lo había utilizado en *Leviatán*.

IBS: ¿Hay también algún eco de *La habitación cerrada*? Pienso en la forma en que ambos narradores siguen obsesivamente a su mejor amigo en lo que parecen paseos sin objeto con la esperanza de descubrir algo... que, por descontado, no descubren.

Sachs vagó por las calles como un alma perdida, deambulando al azar entre Times Square y Greenwich Village siempre con el mismo paso lento y contemplativo, sin apresurarse en ningún momento, sin que en ningún momento pareciese importarle dónde estaba. (160)

PA: La biografía es algo que me interesa, y aparece con bastante frecuencia en mis novelas: una persona que escribe la historia de otra. *Leviatán* es un buen ejemplo de eso. Como también *El Palacio de la Luna*.

Y *La habitación cerrada*. Son todos libros sobre la amistad cargados de emoción, amor e inquietud. Parejas masculinas: uno de nuestros temas recurrentes. En *El Palacio de la Luna*, Marco Fogg, el biógrafo, por decirlo así, es el protagonista de la novela. Aquí, en *Leviatán*, es lo contrario: el sujeto es un personaje de menor importancia que el objeto. Aaron está menos presente y es mucho menos interesante que Sachs. Nick Carraway contando la historia de Gatsby constituyó en este caso la fuente de inspiración más importante.

IBS: Como Nick Carraway, Aaron también es un narrador poco fidedigno.

PA: Sí, Aaron es un testigo imperfecto. Hay muchas cosas que no sabe ni entiende. Aunque intenta contar toda la historia lo mejor posible, hay muchas lagunas que no puede colmar. Es concienzudo y tiene buenas intenciones, pero, en el fondo, no está a la altura de la tarea.

IBS: *Leviatán* está sólidamente ambientada en el clima político y cultural de Estados Unidos entre 1950 y 1990, y ese contexto es muy importante. ¿Sería justo decir que la desilusión con la Norteamérica moderna es el principal factor determinante en la formación del personaje central, Benjamin Sachs? En el epígrafe del libro utiliza la frase de Emerson «Todos los Estados reales son corruptos», y Sachs sugiere en la novela que ha escrito que

> Estados Unidos ha perdido el rumbo. Thoreau era el único hombre que sabía leer la brújula, y ahora que ha muerto no tenemos ninguna esperanza de volver a encontrarnos a nosotros mismos. (56)

PA: Es realmente una novela sobre mi generación y sobre lo que vivimos a lo largo de esos años; con la guerra de Vietnam como cuestión central, crucial. Todos los jóvenes debían tomar una decisión sobre su

propia postura porque el ejército iba a reclutar a todo el mundo. Si uno era contrario a la guerra, como tantos lo éramos, se trataba de una elección imposible: cárcel o exilio. Sachs es una persona de grandes principios. Está dispuesto a hacer valer sus ideas, de modo que se pasa año y medio en la cárcel. Esa temprana experiencia determina quién será durante el resto de su vida. Tal como resultan las cosas, empieza a escribir su libro en la cárcel. Es una especie de novela histórica, pero luego pierde interés por la ficción y se hace ensayista, poniéndose a escribir sobre diversos temas; siempre con sólidas opiniones políticas.

IBS: De manera que sus opiniones políticas se formaron dentro de ese contexto. ¿Le ocurrió algo semejante a usted?

PA: Es el contexto en que se movió toda nuestra generación. Afortunadamente, yo no tuve que ir a la cárcel por mis opiniones. Para cuando escribí *Leviatán*, entre 1990 y 1991, llevábamos ocho años de Reagan y ya estábamos en el segundo año de Bush padre. Diez años de dirigentes de derechas. Era espantoso: el desmantelamiento de todo aquello por lo que habíamos luchado en los sesenta.

IBS: *Leviatán* comienza el Cuatro de Julio de 1990 y retrocede hasta el acontecimiento clave, el mismo día de cuatro años antes, en la víspera del centésimo aniversario de la Estatua de la Libertad. En gran medida, Sachs es un producto de su tiempo, como dice usted, y su historia está íntimamente vinculada al grandioso símbolo norteamericano de la libertad. Me preguntaba si podemos considerarlo como una personificación de la Norteamérica contemporánea. Se refiere a sí mismo como «el primer niño de Hiroshima nacido en Estados Unidos», y sus antecedentes familiares son un verdadero crisol de culturas: «el responsable» de que la familia de su madre fuese a Norteamérica era «Sir Walter Raleigh» (por la hambruna de la patata en Irlanda), y la familia de su padre emigró «a causa de la muerte

de Dios» (pogromos rusos). Es una lógica extraña, retorcida, que también resulta muy graciosa.

PA: Sí *[risas]*, Sachs es un tipo ingenioso.

IBS: Al mismo tiempo, tiene una especie de virtud norteamericana: «parecía vivir en un estado de perfecta inocencia» (69)..., en una suerte de tardía tendencia a lo Henry James.

PA: Dos cosas sobre Sachs: es un entusiasta y es puro. No es competitivo en el sentido en que lo es el resto de la sociedad. Es como un niño grande, amable, gracioso, trabajador. Quiere a su mujer y a su amigo. No hay nada tortuoso en él.

IBS: Esas cualidades también caracterizan su escritura, ¿no? El título de *Leviatán* viene de la novela inacabada de Sachs. Aaron la describe en estos términos:

> Sachs había dado con algo que valía la pena. Aquél era el libro que yo siempre había imaginado que era capaz de escribir, y si había hecho falta un desastre para que lo empezara, entonces quizá no había sido realmente un desastre. (179)

Supongo que el título, además de al manuscrito abandonado de Sachs, se refiere al concepto de Hobbes de absolutismo y tiranía y al caos asociado con el bíblico monstruo marino, ¿no es así?

PA: Es una referencia directa a la noción de Estado de Hobbes, que combinada con referencias explícitas a Emerson en el texto, deja claro desde el principio que en este libro se harán comentarios sobre el ambiente político del momento.

IBS: ¿Diría usted que *Leviatán* se cuenta entre sus novelas más políticas?

PA: Sin duda. El libro habla directamente sobre una serie de ideas y acontecimientos políticos reales: anarquismo, por una parte, y activismo medioambiental por otra.

IBS: Ahí es donde entra la Estatua de la Libertad, ¿verdad?

PA: Debería mencionar otro elemento autobiográfico. Cuando tenía seis años, mi madre y yo fuimos a la Estatua de la Libertad, en compañía de una de sus amigas y sus dos hijos. Tal como la madre de Sachs hace en la novela, mi madre insistió en que me pusiera ropa elegante —con la que me sentí ridículo e incómodo— mientras que a los otros dos chicos les habían permitido ir en vaqueros y camiseta. De manera aún más significativa, mi madre tuvo efectivamente un ataque de pánico, un acceso de vértigo o alguna especie de crisis en el interior de la estatua, y lo encubrió bajando por las escaleras como si fuera un juego en vez de quedarse donde estaba. A partir de entonces sufrió de vértigo. La experiencia de ver cómo mi madre casi se volvía loca dentro de la Estatua de la Libertad hizo mucha mella en mi forma de considerar el monumento. No podía separar ambas cosas, era incapaz de pensar en una sin acordarme de la otra, y nunca he vuelto desde aquel día. Pero, desde luego, la Estatua de la Libertad también tiene aquí trascendencia política:

> Representa la esperanza más que la realidad, la fe más que los hechos, y sería difícil encontrar una sola persona dispuesta a denunciar las cosas que representa: democracia, libertad, igualdad ante la ley. Es lo mejor que los Estados Unidos pueden ofrecer al mundo y, por mucho que a uno le apene el que los Estados Unidos no hayan logrado estar a la altura de estos ideales, los ideales mismos no se ponen en cuestión. (267)

IBS: Al principio del relato, la madre de Sachs dice: «Es el símbolo de nuestro país y tenemos que mostrarle el debido respeto» (49). Paradójicamente, Sachs acaba destrozando sistemáticamente reproducciones de ese símbolo.

PA: Para ser precisos, en Estados Unidos no se ven reproducciones de la Estatua de la Libertad. Eso me lo inventé. Pero sí, la afirmación política y moral es lo que importa.

> Contrariamente a lo que ocurre con el típico pronunciamiento terrorista, con su inflada retórica y sus demandas beligerantes, los comunicados del Fantasma no pedían lo imposible, sencillamente querían que Estados Unidos mirase hacia dentro y se enmendase. (269)

No quiere hacer daño a nadie. No es un terrorista en el sentido de que no quiere matar gente. Es un acto simbólico rayano en el arte de la *performance*: el arte de la *performance* política. Recuerdo que nada más publicarse *Leviatán* cogieron a Unabomber, y varias publicaciones me pidieron que escribiera artículos sobre él. No lo hice porque a mi personaje lo impulsaban motivos completamente diferentes y no tenía nada en común con el Unabomber. Sachs y el Unabomber ni siquiera viven en el mismo planeta.

IBS: Como Quinn y Nashe antes que él, Sachs abandona la vida que ha establecido con Fanny y emprende el viaje que finalmente acabará con él.

> Quiero ponerle fin a la vida que he vivido hasta ahora. Quiero que todo cambie. Si no lo consigo, voy a tener graves problemas. Toda mi vida ha sido un desperdicio, una estúpida bromita, una lamentable cadena de pequeños fracasos. (156)

A otros protagonistas suyos los atormenta una sensación similar de ineptitud. En relación con *A salto de mata* y *La invención de la soledad*, hablábamos del fracaso, en realidad, desde el punto de vista del éxito.

PA: Sí, pero Sachs sólo habla de fracaso. No creo que haya doble sentido. Quien habla ahí es un hombre deprimido. Piensa que no está justificado ante sí mismo, que no ha producido la obra que quería realizar ni convertirse en el hombre que quería ser. Todos nos sentimos así a veces, ¿verdad?

IBS: Verdad. La soledad influye directamente en esa percepción, sumamente subjetiva, del fracaso y el éxito. ¿Podríamos verlo también como una condición previa para el desarrollo y la realización? En *Leviatán*, Sachs empieza a escribir en la cárcel y produce su mejor obra en la soledad de su estudio en Vermont. ¿Es su situación muy semejante a la de Effing, cuando se refugia en la cueva del ermitaño en el cañón y produce los mejores cuadros de su vida?

> [L]as dos veces que me he sentado a escribir una novela estaba aislado del resto del mundo. Primero, en la cárcel cuando era un muchacho, y ahora aquí en Vermont, viviendo como un ermitaño en el bosque. Me pregunto qué diablos significa. (178)

PA: En algunos de mis libros la gente se aísla, se refugia en algún sitio con objeto de escribir, pintar o reflexionar.

IBS: ¿Hay algo en la reclusión que realce el impulso creador? Sachs está preso, Effing se confina en la cueva del ermitaño, y Fanshawe se encierra en una habitación con objeto de escribir su libro. En realidad, todos producen una obra brillante en esos espacios confinados; una obra que nosotros nunca llegaremos a ver ni a leer.

PA: Cierto, pero es un poco diferente cada vez. Escribo sobre eso en mi nuevo libro:

> Querías aislarte lo más posible porque habías empezado a escribir una novela, y tenías el convencimiento juvenil (romántico o erróneo) de que las novelas debían escribirse en aislamiento. (*Informe del interior*, 177)[41]

De joven tenía la idea equivocada de que había que encerrarse y aislarse del mundo si se quería hacer cualquier clase de trabajo importante.

IBS: La idea de la caída es un tema recurrente en su obra. Lo discutimos en relación con *Ciudad de cristal* y sin duda volveremos a ello más adelante. Aquí, en *Leviatán*, la caída es absolutamente fundamental.

> Su cuerpo se curó, pero él no volvió a ser el mismo. En esos pocos segundos antes de caer al suelo, fue como si Sachs lo perdiera todo. Su vida voló en pedazos en el aire, y desde ese momento hasta su muerte, cuatro años más tarde, nunca consiguió volver a juntarlos. (138)

La caída desata en Sachs el asco hacia sí mismo, equiparable a su repugnancia frente a la incapacidad de Estados Unidos para vivir de acuerdo con sus propios ideales morales y políticos. Las consecuencias son mayúsculas.

PA: Sí, pero no es simplemente una caída simbólica. También es una caída física. Es un accidente, inspirado, como dije antes, en lo que le pasó a mi padre. Es varias cosas a la vez.

IBS: ¿Podemos asociarla también con su interés por las propiedades del lenguaje previo a la Caída? Dice Sachs: «Era como si el haber enunciado la palabra *caída* hubiese precipitado una caída real» (140). La sugerencia de

una relación causal entre palabra y objeto está presente sobre todo en sus libros posteriores: diciendo las cosas, hago que ocurran.

PA: A veces sí, es cierto. Es una de esas extrañas sinapsis; aunque no significa nada, parece que tiene sentido. No quisiera hacer demasiado hincapié en el simbolismo de todo esto. Usted puede hacerlo, pero yo no. Sé que en esta historia ha visto una fábula bíblica, y ahora presenta argumentos a favor de esa interpretación, pero yo no era consciente de eso mientras escribía la historia.

IBS: ¿Podríamos considerar un momento mi interpretación?

PA: ¿Por qué no?

IBS: *Leviatán*, por supuesto, es también el nombre que recibe en el *Génesis* la figura de la violencia y el caos, anterior a la existencia del mundo. Aquí, en su *Leviatán*, tenemos un protagonista profundamente irritado y afligido por la violencia y la falta de integridad moral de su país. «[H]abía algo casi bíblico en sus exhortaciones», escribe usted, «y al cabo de algún tiempo empezó a hablar menos como un revolucionario político que como un profeta angustiado de voz dulce» (269). Sufre una dramática caída justo en el momento álgido de las celebraciones de un símbolo nacional. Eso le cambia la vida de una manera instantánea e irrevocable: se afeita el cráneo para exhibir sus cicatrices, y luego emprende una ruta desconocida por los lugares más atrasados de Estados Unidos. Aaron, su mejor amigo, no le sigue los pasos. Entonces, piense en la historia bíblica del becerro de oro y en el hermano de Moisés, Aarón, cuando marca la cabeza del macho cabrío y lo manda al desierto para expiar los pecados de Israel.

> Cuando hubiere acabado de expiar el santuario... hará traer el macho cabrío vivo; y pondrá Aarón sus dos manos sobre la cabeza del macho

cabrío vivo, y confesará sobre él todas las iniquidades de los hijos de Israel, todas sus *rebeliones* y todos sus pecados, poniéndolos así sobre la *cabeza* del macho cabrío, y *lo enviará al desierto*. (Lev. 16:20-23; la cursiva es mía.)

Y aquí:

Pero Sachs se veía impulsado a hacer penitencia, a asumir su culpa como la culpa del mundo y a llevar sus huellas en la propia carne. (167)

Según mi interpretación, Sachs es el chivo expiatorio de Aaron, que hace penitencia por Estados Unidos con las cicatrices de la culpa puestas al descubierto en su cabeza. Su caída está íntimamente asociada con el gran símbolo de libertad, fundamental en la conciencia norteamericana y celebrada casi hasta el punto de la veneración. En eso hay efectivamente un elemento de idolatría, porque es una mera imagen, una efigie de la libertad, no la cosa en sí. Y como el bíblico hermano de Aarón, Moisés, al principio un «profeta... de voz dulce», Sachs destruye el ídolo.

PA: Yo no pensaba en mi historia en esos términos, pero ahora que hemos hablado de esas conexiones, las veo. Eso es lo extraño de escribir novelas: a veces hay algo que discurre bajo la superficie y el escritor no es consciente de ello. En nuestras conversaciones volvemos una y otra vez a ese conocimiento inconsciente. Como autor, uno se centra en tratar de contar la historia, en hacerlo bien, en trasladar al papel las cosas imaginadas. Entonces, ese trasfondo de significados más profundos... ¡aflora! Sientes cómo se va filtrando desde abajo, pero no siempre sabes exactamente de qué se trata. Es al lector a quien corresponde explorarlo. Hace unos años, nos invitaron a Siri y a mí a un acto en un teatro de Nueva York. Siri había aceptado entrevistarme acerca de *La noche del oráculo* y le pidieron que no lo hablara previamente conmigo. Una vez que estuvimos en el escenario, expuso sólidos argumentos en defensa de su tesis de que el

libro estaba en deuda con *Lo uno o lo otro* de Kierkegaard. Me quedé absolutamente sorprendido y dije: «No sé de qué estás hablando». Nunca se me había ocurrido pensar en eso. Desde luego, había leído el libro de Kierkegaard muchos años antes, y sin duda había calado en mi insconsciente e inspirado ciertos elementos de *La noche del oráculo*. Lo mismo ocurre con esas historias bíblicas. Las leí de niño y las conozco bien, pero no estaba pensando en ellas de manera consciente.

IBS: ¿En absoluto?

PA: En absoluto, no.

IBS: Creo que tiene sentido cuando se lee el libro: la adoración de un ídolo y el chivo expiatorio que hace penitencia por toda una nación.

PA: Es una buena forma de interpretar el libro. Muy inteligente.

IBS: Maria Turner está implicada en la caída de Sachs en más de un sentido:

> Maria era la personificación de su catástrofe, la figura central del drama que había precipitado su caída, y por lo tanto nadie podía ser tan importante para él. (161)

PA: Exacto.

IBS: Me parece que Maria hace con la cámara lo que algunos de sus personajes hacen con la palabra.

> Era una arqueología del presente, por así decirlo, un intento de reconstruir la esencia de algo partiendo únicamente de mínimos

> fragmentos: un trozo de un billete, una media rasgada, una mancha de sangre en el cuello de una camisa. (85-86)

¿Podríamos decir que Maria «recrea» a Sachs a través del diafragma de la cámara?

> Cada vez que Sachs posaba para una fotografía, se veía obligado a representarse a sí mismo, a jugar al juego de fingir ser quien era. Al cabo de un tiempo, debió de surtir efecto. Al repetir el proceso tan a menudo, debió de llegar un momento en que empezó a verse a través de los ojos de Maria, momento en que el proceso se invirtió y pudo encontrarse a sí mismo de nuevo. (165)

PA: Algunos pueblos primitivos creen que la fotografía puede robarle el alma a una persona. Aquí es lo contrario.

IBS: Maria ayuda a Sachs en su proceso de reconstrucción, pero él nunca llega a recuperarse plenamente, ¿verdad? Algo se ha roto de manera irrevocable, algo se ha fracturado íntimamente.

PA: Nunca se pone bien del todo. Y luego, además, está su prolongado asunto con Lillian, que es desgarrador. Lillian es un personaje tremendamente complejo.

IBS: En *Leviatán* tiene usted al menos tres personajes femeninos principales: Fanny, Lillian y Maria. Todas están vigorosamente descritas. Esas maravillosas mujeres: fuertes, llenas de matices, imprevisibles. Fanny sorprende verdaderamente, tan vívida en la mente del lector. Lillian también, por razones diferentes; y Maria, evidentemente, con todas sus rarezas.

PA: Son absolutas invenciones, también en este caso, salvo por la obra gráfica de Maria. Aparte de eso, poca semejanza hay entre mi personaje y la artista real.

IBS: Estaba pensando en que las tres mujeres son unos personajes redondos y llenos de matices y en cómo adquieren protagonismo en *Leviatán*. No creo que desde Anna Blume haya usted prestado tanta atención a unos personajes femeninos.

PA: Este libro representa una especie de cambio para mí. Es la primera vez que he intentado escribir lo que cabría denominar una novela realista. Realista en el sentido de que trata de gente que hace las cosas corrientes y normales a que se dedican las personas que viven en sociedad: algo que nunca había tratado en mi obra anterior. Hasta *Leviatán*, mis libros versaban casi exclusivamente sobre individuos solitarios.

IBS: Hemos hablado a menudo de los temas recurrentes en su obra, que nunca son repetitivos: en cada uno de ellos hay alguna novedad. ¿Podría decirse que en su enfoque sobre la ambigüedad en *Leviatán* discurre una nueva especie de «realismo»? Aaron, su narrador, choca repetidamente con un muro de indeterminación y contradicción: «Todas mis certezas acerca del mundo se habían derrumbado» (111). Su conversación con Sachs sobre la casi fatal caída ilustra esta cuestión:

> —Primero me cuentas que te caíste porque tenías demasiado miedo de tocar la pierna de Maria. Ahora cambias la historia y me dices que te caíste a propósito. No puedo creerme las dos cosas. Tiene que ser la una o la otra.
>
> —Son las dos, una cosa llevó a la otra, y no pueden separarse. No digo que lo entienda, sólo te digo cómo fue, lo que sé que es la verdad. (155)

PA: De acuerdo, pero también es sobre las interpretaciones erróneas. Aaron no es un testigo fidedigno, como dijimos antes. Buen ejemplo de ello sería cuando va a cenar al apartamento de Fanny y Ben y no sabe que llevan años tratando de tener un hijo ni que, finalmente, les han comunicado que ella no puede concebir. Sachs dice: «¿Quién quiere hijos?». Aaron no entiende que lo hace por amor a Fanny. Con frecuencia malinterpretamos a los demás porque no somos conscientes de sus motivaciones ocultas. Esas cosas ocurren a menudo en el libro. Otro ejemplo sería la incertidumbre de si Fanny entabla efectivamente una relación sentimental con Aaron con objeto de curarlo.

IBS: Lo mismo ocurre con todas esas historias sobre las aventuras amorosas de Sachs.

PA: Sí, en realidad no lo sabemos.

IBS: Aun así, Aaron no ignora que se encuentra en la más absoluta ignorancia.

> Me habían presentado dos versiones de la verdad, dos realidades separadas y distintas, y por mucho que empujara, nunca podría juntarlas. (127)

Creo que en *Leviatán* la ambigüedad es más concreta que en sus primeras obras. Por desconcertante que parezca, ahora está muy claro que existen muchas verdades, y que pueden ser igualmente acertadas.

PA:

> En otras palabras, no había una verdad universal. Ni para ellos ni para nadie. No había nadie a quien culpar o defender, y la única respuesta justificable era la compasión. Los había admirado a los dos durante

> demasiados años y era inevitable que me sintiera decepcionado por lo que había descubierto, pero ellos no eran los únicos que me habían decepcionado. Estaba decepcionado conmigo mismo, estaba decepcionado con el mundo. Incluso los más fuertes son débiles, me dije; incluso a los más valientes les falta valor. (127)

IBS: Es realmente un pasaje tremendo. En cierto sentido resume el proceso de «aprender a vivir con la ambigüedad» de que hablábamos en relación con *La trilogía de Nueva York*. Es como si aquí encajara perfectamente. ¿Podría estar en lo cierto?

PA: Entre todos mis libros, *Leviatán* ha sido probablemente el que más trabajo me ha costado. La obra progresaba muy despacio, y en ningún momento me sentí satisfecho mientras la escribía. No paraba de pensar que lo estaba haciendo mal. Artísticamente constituía un tremendo empeño, y realizarlo era sumamente doloroso. No sé por qué.

IBS: En cierto momento dice Aaron:

> Nadie puede decir de dónde proviene un libro, y menos que nadie la persona que lo escribe. Los libros nacen de la ignorancia, y si continúan viviendo después de escritos es sólo en la medida en que no pueden entenderse. (52)

PA: Completamente de acuerdo. Podría servir de epígrafe a nuestro proyecto.

MR. VÉRTIGO (1994)
Levitando

IBS: La primera frase de *Mr. Vértigo* es soberbia, y el primer párrafo proporciona el arranque perfecto a esta extraordinaria historia sobre un chico huérfano de la calle que se convierte en un famoso levitador:

> Yo tenía doce años la primera vez que anduve sobre el agua. El hombre vestido de negro me enseñó a hacerlo, y no voy a presumir de haber aprendido el truco de la noche a la mañana. El maestro Yehudi me encontró cuando yo tenía nueve años y era un huérfano que mendigaba monedas de cinco centavos por las calles de Saint Louis, y trabajó conmigo constantemente durante tres años antes de permitirme mostrar mi número en público. Eso fue en 1927, el año de Babe Ruth y Charles Lindbergh, precisamente el año en que la noche empezó a caer sobre el mundo para siempre. (7)

PA: Ayer, calificábamos a *Leviatán* como una historia sobre la caída. *Mr. Vértigo* surgió de un impulso contrario. Quería que mi protagonista se levantara del suelo; quería verlo levitar. Al principio, creí que podría ser un relato breve, entre las treinta y cuarenta páginas, pero entonces el libro empezó a crecer. Despegué. Escribí en una especie de frenesí. *Leviatán* había sido una novela lenta y cuidadosamente trabajada, que tardé dos años en llevar a término. Ésta la acabé volando, en ocho meses. Al empezar no

tenía un plan definido, y no dejaron de pasar cosas inesperadas sobre la marcha. Por ejemplo, cuando empecé a escribir, no existía la señora Witherspoon. Apareció más adelante, y se convirtió en uno de los personajes más importantes.

IBS: En *Mr. Vértigo* hay una dimensión de realismo mágico que la distingue de sus otras obras tempranas.

PA: Y al mismo tiempo, en este libro todo está a ras del suelo. Literalmente, a ras del suelo.

IBS: Como volar, por extraño que parezca. Se percibe como la cosa más natural del mundo: un arte o una habilidad que cualquiera puede aprender.

PA: Ya anciano, Walt,[42] el narrador, cree que volar está relacionado con nuestro anhelo de trascendencia, el deseo de hacer algo extraordinario, algo hermoso. Al final del libro dice:

> En el fondo, no creo que haga falta ningún talento especial para que una persona se eleve del suelo y permanezca suspendida en el aire. Todos lo llevamos dentro —hombres, mujeres y niños—, y con suficientes esfuerzo y concentración, todo ser humano es capaz de duplicar las hazañas que yo realicé cuando era Walt el Niño Prodigio. Tienes que aprender a dejar de ser tú mismo. Ahí es donde empieza, y todo lo demás viene de ahí. Debes dejarte evaporar. Dejar que tus músculos se relajen, respirar hasta que sientes que tu alma sale de ti, y luego cerrar los ojos. Así es como se hace. (315)

Ni que decir tiene que la levitación es una metáfora. Aun así, es algo literal, concreto. Un viejo amigo mío, el artista funámbulo Philippe Petit,[43] leyó el libro y dijo: «Eso es precisamente lo que se siente cuando estás en el aire». Esas palabras me hicieron sumamente feliz. Debido a ese libro,

también entablé amistad con los magos Ricky Jay y David Blaine.[44] Son grandes entusiastas de *Mr. Vértigo*. Eso significa mucho para mí, porque ellos entienden mejor que nadie lo que está en juego aquí.

IBS: La novela está ambientada en Wichita, sede de la industria aeronáutica norteamericana, y el vuelo de Walt coincide con el de Lindbergh.

PA: Estamos en la década de 1920, en los llamados locos años veinte, una época que siempre me ha interesado. Intenté captar aquella época en el lenguaje: un habla estadounidense medio enloquecida, un habla común salpicada de expresiones bíblicas; un doble lenguaje, en cierto sentido. El *slang* no es auténtico *[risas]*. Lo inventé para Walt. Desde el punto de vista verbal es una de las cosas más raras que he intentado hacer.

IBS: Para mí, uno de los aspectos más brillantes de este libro es precisamente la fuerza de ese peculiar lenguaje: la forma en que lo mágico se percibe como algo completamente natural en un narración que pasa de la voz de un chico asustado de la calle a un hombre maduro y próspero.

PA: Quería que fluyera. Encontré la forma de hacerlo utilizando como narrador a un chico ignorante y estúpido.

IBS: Sin embargo, el lenguaje de Walt va evolucionando a medida que él madura y se vuelve más tolerante y reflexivo. Al principio está lleno de prejuicios.

PA: Es racista.

IBS: Y misógino.

PA: Entre otras cosas.

IBS: Todo eso cambia en manos del maestro Yehudi.

PA: El misterioso maestro Yehudi... Antes, a propósito de *La música del azar*, decía que era una fábula. *Mr. Vértigo* es puro mito. Como en todos los mitos, no existen justificaciones psicológicas para la forma en que se comporta la gente. El maestro simplemente existe. Se le acepta o se le rechaza. Walt simplemente existe. Madre Sioux y Aesop, el personaje más inverosímil, y la señora Witherspoon simplemente *existen*. ¿Recuerda la observación de Peter Brook? «La cercanía de lo cotidiano con la distancia del mito.»[45] Eso es lo que yo trataba de lograr aquí.

IBS: ¿Podríamos interpretar *Mr. Vértigo* como un mito norteamericano sobre el paso de la inocencia a la madurez? Suele considerarse que *Mr. Vértigo* es una novela intrínsecamente norteamericana, una novela de la frontera. Podríamos verla como una historia sobre eso precisamente: Estados Unidos avanzando hacia la madurez. Sobre todo porque está ambientada en los años veinte, un periodo muy marcado por la crisis —los «dolores del crecimiento» de Norteamérica, por decirlo así— en el umbral del siglo norteamericano. En relación con *El Palacio de la Luna* y *Leviatán*, hablábamos del posible paralelismo entre la historia personal y la historia nacional. ¿Acaso no tenemos una correlación similar aquí entre Estados Unidos y el protagonista, el ascenso del rebelde niño prodigio a la fama y el poder?

PA: Todos somos producto de nuestro tiempo y lugar, y aquí la época y el sitio son un factor crítico: la Norteamérica bella, la Norteamérica fea, la Norteamérica de entonces y la Norteamérica de ahora.

IBS: En *Mr. Vértigo* también tenemos una arquetípica familia multicultural norteamericana; o un sustituto de familia, porque, como tantos de sus personajes, Walt es huérfano. El padre o maestro de la familia es un

inmigrante judío de Hungría, la figura materna es una india sioux y el hermano adoptivo de Walt es un joven intelectual negro. Es precisamente en el entorno de esa amalgama donde Walt pasa de golfillo callejero a niño prodigio mientras danza en el aire sobre la multitud con un disfraz de Huck Finn al son de *América la bella*. Es el sueño americano cumplido, ¿verdad? Entonces se produce el crac del mercado, que coincide con la «caída» de Walt.

PA: Sí, todo eso forma parte del tejido del libro. También está relacionado con un personaje norteamericano que quizá no conozca usted: Dizzy Dean. Fue un jugador de béisbol real, y todo lo que se dice sobre él en la novela se basa en hechos reales. Dizzy Dean fue uno de los palurdos más famosos de la historia norteamericana. No era muy inteligente, pero sí un gran lanzador. En cierta ocasión, cuando una pelota bateada le dio en la cabeza, lo llevaron a toda prisa al hospital, donde le hicieron radiografías. El resumen del chiste era: «Las radiografías de la cabeza de Dean no revelan nada». Así que cogí a Dizzy justo al final de su carrera en Chicago, pero su lugar de origen era Saint Louis, el Saint Louis de Walt, y Walt dice: «Me aferré a Dizzy porque me recordaba a mí mismo» (286). La historia de Dean también es la del fracaso de Walt.

IBS: Sí, en esencia todo se queda en nada tras la muerte del maestro Yehudi. Todo va cuesta abajo, tanto para Walt como para Estados Unidos. La magia se ha esfumado.

PA: No del todo. Walt encuentra cierta felicidad con su mujer, y prospera.

> Aquellos eran los años en que las urbanizaciones estaban brotando en los alrededores de las ciudades, y yo fui donde estaba el dinero, poniendo mi granito de arena para cambiar el paisaje y convertir el mundo en lo que es hoy. Yo fui quien levantó muchas de aquellas casas

de una sola planta con su impecable césped y sus esbeltos arbolitos envueltos en tela de saco. (298)

Esto es importante: «Poniendo mi granito de arena para cambiar el paisaje y convertir el mundo en lo que es hoy». Estamos hablando del ambiente de prosperidad suburbana en la Norteamérica de posguerra. Ahora que ojeo la edición de bolsillo, veo que la crítica del *Boston Globe* decía que «nadie ha producido parábola mejor sobre la condición de la conciencia nacional a fines de siglo» y que *Mr. Vértigo* «logra una especie de sublime demencia» *[risas]*. Eso es fantástico.

IBS: Esa demencia se refleja de manera soberbia en los personajes. Walt es el narrador-protagonista, y únicamente a través de él tenemos acceso a los demás personajes. Se desarrollan y se hacen más complejos a medida que Walt madura.

PA: Su visión de la señora Witherspoon, por ejemplo, cambia por completo a lo largo de esos años.

IBS: El maestro Yehudi también. Al principio lo vemos casi exclusivamente desde la perspectiva de un niño como una extraña figura vestida de negro. Más adelante observamos cómo se va convirtiendo poco a poco en un personaje más redondo y matizado.

PA: Después, cuando terminé el libro, descubrí ciertos ecos de *Pinocho*: podríamos comparar al maestro Yehudi con el padre Gepeto, a Walt con Pinocho y a la señora Witherspoon con el Hada Azul.

IBS: El maestro Yehudi es un personaje muy enigmático: no sabemos casi nada de él. Un judío húngaro. ¿Qué está haciendo ahí, en Kansas? Leer a Spinoza. ¿Por qué a Spinoza?

PA: Spinoza es el único judío del panteón de filósofos occidentales. Reflexiona acerca de las formas de pensar sobre el poder de Dios en la naturaleza. Ése es el aspecto espiritual del maestro Yehudi. Al mismo tiempo, sin embargo, no es más que otro estafador. Más adelante, Walt comprende que su mentor no era el genio por el que le había tomado de pequeño. El maestro se las arreglaba sobre la marcha, improvisaba de principio a fin.

IBS: Aun así, siguiendo sus enseñanzas, Walt logra algo verdaderamente extraordinario: ¡aprende a volar! También aprende ética y moral con el maestro Yehudi. ¿Tenía usted alguna razón para que un judío hiciera de instructor de Walt? ¿Hay aquí alguna relación entre la ley judaica y la ética norteamericana?

PA: Hay en ello una dimensión religiosa, porque el caso es que el maestro Yehudi cree realmente en esos valores.

> Todos los hombres son hermanos y en esta familia a todo el mundo se le trata con respeto. Ésa es la ley. Si no te gusta, lárgate. La ley es la ley, y quien va contra ella se transforma en una babosa y se revuelca en la tierra el resto de sus días. (19)

Es algo muy judío: «La ley es la ley». Ésa es la intersección entre judaísmo y democracia norteamericana. Como seguramente sabe, ciertas ideas desarrolladas por los judíos se incorporaron a la ley estadounidense, en particular el principio de «justicia para todos». Ésa es la gran lección del Libro de Jonás, como mencionábamos antes. No puede haber justicia para nadie a menos que haya justicia para todos.

IBS: Supongo que el maestro Yehudi es lo más cerca que ha estado usted de tener un personaje judío clave en alguna de sus novelas.

PA: Hijo de rabino, supuestamente. Hay muchos personajes judíos en mis libros, pero rara vez se hace hincapié en cuestiones de religión o identidad étnica.

IBS: Creo que las historias bíblicas y la experiencia y pensamiento judíos son sutiles pero fundamentales fuentes de inspiración en partes de su obra. Aquí, tiene usted a un personaje central de origen directamente askenazí.

PA: El Otro por antonomasia, vagando por el interior del Medio Oeste norteamericano.

IBS: Hacen una extraña pareja, el enigmático maestro y su acólito unidos en ese arriesgado experimento. En un momento dado, con la moral por los suelos, Walt acepta que la muerte forma parte de la vida.

> Una pequeña semilla de locura ha quedado plantada en tu cabeza, y aunque has ganado la batalla de la supervivencia, casi todo lo demás lo has perdido. La muerte vive dentro de ti, comiéndose tu inocencia y tu esperanza, y al final no te queda nada más que la tierra, la solidez de la tierra, el eterno poder y triunfo de la tierra. (51)

PA: Eso es parte de su formación. En ese punto no es más que un chaval, y está aprendiendo algunas cosas fundamentales. Va a ser el chico del aire, y ahora, a fin de alcanzar ese objetivo, primero deben ponerlo bajo tierra. Todo funciona en antítesis.

IBS: En cierto momento, no muy alejado del arranque del libro, dice Walt: «Después de todo, me había enseñado *a mí mismo* a volar» (75-76; la cursiva es mía). ¿El mérito hay que atribuírselo a él o al maestro Yehudi?

PA: El maestro lo ha estado machacando con los treinta y tres pasos, pero cuando Walt es capaz finalmente de elevarse en el aire, lo hace por sí mismo, movido por un sentimiento de pérdida y abandono. Grita tan fuerte que tiene la sensación de que se le escapa el alma. En otras palabras, su mérito es el de convertir el sufrimiento y la sensación de vacío en algo espectacular.

IBS: Más avanzado el relato, se da cuenta de que el «maestro Yehudi había botado un barco que estaba lleno de agujeros» (132). Es un momento interesante del libro porque previamente el maestro tenía el control de todo. Ahora se ha alterado por primera vez el equilibrio que existía entre ellos.

PA: Eso viene después del fracaso del primer espectáculo.

IBS: Sí, en el que Walt iba vestido de Jesús. No salió bien.

PA: No salió bien, no.

IBS: De modo que Walt toma el mando y sugiere el disfraz de Huck Finn.

PA: Walt puede ser inculto, pero no es estúpido.

> A estos rústicos no les gustan las cosas finas. No les agradó su traje de pingüino y no les agradó mi túnica de mariquita. Y toda esa charla pomposa que les echó al principio, no se enteraron de la misa la media... Si se pone un simple traje de sarga y un bonito canotier, nadie se ofenderá. Pensarán que es usted un tipo simpático y bonachón que trata de ganarse unos pavos honradamente. Ésa es la clave, ése es el intríngulis. Me presento ante ellos como un pequeño ignorante, un cándido muchacho campesino vestido con un mono de dril y una camisa a cuadros. Ni zapatos, ni calcetines; un cualquiera descalzo con la

> misma jeta de bruto que sus propios hijos y sobrinos. Me echan un vistazo y se tranquilizan. Es como si fuera un miembro de la familia. Y entonces, en el momento en que empiezo a elevarme por el aire, se les para el corazón. Es así de sencillo. Primero se les ablanda y luego se les embruja. Tiene que salir bien. A los dos minutos de empezar el número estarán comiendo en nuestras manos como ardillas. (131-132)

IBS: Al final, Walt reconoce su deuda: «Sin el maestro yo no era nadie y no iba a ninguna parte» (259).

PA: Si, técnicamente, el maestro le enseña a volar, también le enseña a convertirse en ser humano. La tolerancia y la igualdad son los cimientos sobre los que se construye todo lo demás.

IBS: Así que tenemos ese vínculo masculino entre maestro y discípulo, maestro y efebo, padre e hijo. ¿Hay también algún elemento edípico? Es decir, el «hijo» acaba adquiriendo el control y finalmente sustituye al «padre» en el lecho conyugal. La señora Witherspoon observa que Walt ha vuelto al principio, sustituyendo al maestro Yehudi.

PA: La señora Witherspoon —¿cómo decirlo?— es una mujer apasionante.

IBS: Es a través de ella, y no de madre Sioux, como Walt aprende a respetar a las mujeres, ¿no es así?

PA: Las quiere a las dos. Pero madre Sioux muere al final de la primera parte, y la señora Witherspoon vive hasta alcanzar una edad provecta.

IBS: La novela también es una examen detallado de cómo se convierte alguien en artista.

PA: Walt tiene algunas ideas precisas sobre el tema:

> Era este carácter imprevisible lo que me excitaba, la aventura de no saber nunca qué iba a suceder de un espectáculo al siguiente. Si tu única motivación es ser amado, congraciarte con la multitud, es inevitable que caigas en malas costumbres, y al final el público se cansa de ti. Tienes que continuar poniéndote a prueba, desarrollando tu talento al máximo. Lo haces por ti mismo, pero al final es esta lucha por mejorar lo que más aprecian tus admiradores. Ésa es la paradoja. La gente empieza a intuir que estás ahí arriesgándote por ellos. Les permites compartir el misterio, participar en ese algo sin nombre que te impulsa a hacerlo, y cuando eso sucede, ya no eres simplemente un ejecutante, vas camino de convertirte en una estrella. (150)

IBS: Podría estar usted hablando de escribir, ¿verdad?

PA: Sin duda. Cualquier artista, cualquier arte.

IBS: Entonces, como en *Leviatán*, todo cambia con una caída: Walt se eleva al estrellato, y luego, tanto literal como metafóricamente, cae al suelo:

> Me desplomé como un gorrión muerto y aterricé de cabeza sobre el borde metálico del respaldo de una silla. El impacto fue tan repentino y tan fuerte, que me dejó inconsciente. (202)

¿Sigue inevitablemente la caída a la ascensión?

PA: Cuando llega a la pubertad, las cosas le van mal. Las fuerzas gravitatorias de su cuerpo cambian, y cuando se hace hombre todo ha terminado. Jaquecas cegadoras, horrible dolor, sufrimiento sin medida. Claro que el maestro Yehudi propone la posibilidad de castración. Walt le dice que no, gracias.

IBS: *[Risas.]* Sí, es un largo proceso de éxito y fracaso que empieza y termina con dolor.

PA: Los treinta y tres pasos, la apabullante iniciación por la que pasa Walt. Esas pruebas lo ponen a las puertas de la muerte. Dice que esas duras experiencias lo conducían «a lugares tan interiores que ya no recordaba quién era yo» (59). La idea del maestro es que, por un lado, debe quebrantarle el espíritu para que no se resista y, por otro, disciplinarlo para que soporte el dolor y el miedo. Le está enseñando a ser un artista de verdad, a concentrarse en condiciones adversas. A los soldados se les da esa clase de instrucción. Es extenuante. A menudo la instrucción es peor que cualquier otra cosa que experimentan en combate. O a los boxeadores. Es muy duro. Bailarinas: piense en lo que deben pasar esas pobres chicas; los rigores de realizar una interpretación extraordinaria. Pero el maestro Yehudi también está un poco loco. Está imbuido de nociones místicas sobre «abrir el universo». Al mismo tiempo, va improvisando sobre la marcha. Necesita la devoción de Walt. Y luego está lo que yo llamo el efecto placebo. Si es capaz de convencer a Walt para que crea en el programa, entonces quizá pase algo. Hasta llega a cortarle un trozo de dedo, convenciendo al pobre muchacho de que la pequeña articulación le pesaba mucho en el cuerpo. ¡Y entonces da resultado! Walt flota sobre el lago.

IBS: Entonces, ¿es placebo, no magia?

PA: Quizá sí, quizá no.

IBS: ¿No es que haya que hacer un sacrificio para realizar esas cosas extraordinarias?

PA: Puede que sí, y tambien puede que no.

IBS: ¿No hay un simbolismo deliberado? ¿Ningún mensaje sobre el estado de Norteamérica?

PA: Si quiere usted que el mensaje esté ahí, ahí está. Pero lo que usted ve no es necesariamente lo que ve otra persona.

IBS: Y usted, ¿qué ve?

PA: No puedo decirlo.

IBS: ¿No puede o no quiere?

PA: Las dos cosas.

TOMBUCTÚ (1999)

«El puro placer del lenguaje»

IBS: *Tombuctú* es el retrato de dos almas perdidas, un vagabundo, Willy, y su perro, Míster Bones, que afrontan el final de su vida. El relato se narra desde el punto de vista del perro, y aunque su perspectiva sobre el mundo viene determinada por la necesidad de cariño, alimento y refugio que tiene un animal domesticado, hay mucho más que unas observaciones caninas inteligentes e ingeniosas: poesía, filosofía, teología, psicología, política... y un montón de digresiones al filo de la locura y la revelación.

PA: Ésta fue la primera novela que publiqué después de los cinco años del vacío posterior a *Mr. Vértigo*.[46] Fueron los años en que me dediqué a hacer cine. No escribí ficción durante aquel periodo, pero estuve pensando en una novela extensa, en el libro que acabó siendo *Brooklyn Follies*. En la primera versión, el relato iba a empezar con Willy y Míster Bones. Willy moriría, tal como ocurre en *Tombuctú*, pero Míster Bones iba a ser un personaje importante a todo lo largo del libro. Entonces, cuando empecé a escribir, me enamoré perdidamente de aquellos dos personajes, por lo que decidí sacarlos de la narración extensa y hacer un libro breve, lírico, sobre las penalidades y tribulaciones de mi poeta demente y su tetrápodo compañero. Así nació *Tombuctú*. Quería que fuese una historia de amor; pero una historia de amor sin cinismo. En Míster Bones hay mucho de mí, me temo. Yo quiero profundamente, sin muchos matices: corazón de perro.

El hecho de que Míster Bones sea un perro es casi fortuito. Es un personaje de cuatro patas en una novela, ni más ni menos real que cualquier personaje bípedo.

IBS: Entonces, ¿ésa es la motivación: amor incondicional?

PA: Creo que sí. Willy es una de las almas rotas de mi generación. Tomé prestadas unas cuantas cosas de gente que conocí de joven. Por ejemplo, tenía un amigo cuyos padres eran judíos polacos que lograron escapar de Europa del Este durante la guerra y llegaron a Brooklyn. Fue un viaje peligroso, y toda la familia sufrió las consecuencias. Eso lo adopté para los antecedentes familiares de Willy. Un padre muy severo, con quien no simpatizaba en absoluto, y una madre afectuosa pero desequilibrada.

IBS: ¿Y los antecedentes de Míster Bones? ¿Está inspirado en su perro?

PA: Empecé a escribir este libro antes de que tuviéramos el perro, pero, por supuesto, una vez que lo tuvimos, me sirvió de mucha ayuda.

IBS: Hay un viejo amigo del colegio de Willy llamado «Anster u Omster» (84). Sólo se le menciona de pasada. ¿Es usted, en el libro?

PA: Sí, desde luego, soy yo. En realidad, ahora que lo menciona, en *Tombuctú* hay un elemento autobiográfico. La historia del perro que escribe a máquina, una proeza increíble que presencié realmente con mis propios ojos. A los diecisiete años viajé a Europa por primera vez. La hermana de mi madre y su marido llevaban doce años viviendo en Italia, fui a verlos y me quedé con ellos tres semanas. Mi tía era buena amiga de una mujer llamada Elisabeth Mann Borgese, hija de Thomas Mann. Era una científica reconocida y en aquella época trabajaba en un ámbito denominado psicología animal, que por entonces era una disciplina nueva. Tenía un setter inglés llamado *Ollie*, un perro encantador, marrón y blanco, y había

diseñado para él una máquina de escribir especial con teclas grandes y redondeadas. El perro pulsaba las teclas con el hocico, y, aunque parezca mentira, vi cómo escribía, letra a letra: «*Ollie* es buen perro». La hija de Thomas Mann le daba comida cada vez que lo hacía bien. Yo lo vi: ¡he visto escribir a máquina a un perro! De manera que, como estaba con la cuestión de los perros y su capacidad de entender el lenguaje, tenía que contar esa historia en el libro.

IBS: Evidentemente.

PA: Sí, pues ahí lo tiene. «Anster u Omster» aparece brevemente en el libro leyendo *La montaña mágica* de Thomas Mann. Probablemente aparece como el episodio más disparatado del libro, pero es lo único que proviene de la vida real.

IBS: Usted describe a Míster Bones como «una mezcolanza de tensiones genéticas» con «una perpetua tristeza» que «le acechaba en los ojos enrojecidos» (11). Me preguntaba si la novela misma no es un poco eso: una composición de elementos diversos con un núcleo de tristeza.

PA: Probablemente. El libro es cómico, pero también hay en él una tristeza tremenda. Los pensamientos íntimos de Míster Bones y las divagaciones verbales de Willy parecen combinar ambos estados de ánimo. Desde luego es la novela más lírica que he escrito. Más que cualquier otra, *Tombuctú* gira en torno al puro placer del lenguaje.

IBS: En *Mr. Vértigo* inventó usted una rica jerga vernácula para Walt, y aquí, en *Tombuctú*, lleva el lenguaje a otro extremo: más poético pero también ligeramente demencial.

PA: Era importante para mí tratar de reproducir el habla esquizofrénica en los monólogos de Willy. Creo que sólo lo he hecho dos veces en mis

novelas: una en *Ciudad de cristal*, con el largo e inconexo discurso de Stillman hijo, y luego con los soliloquios de Willy en este libro. En ambos casos, descubrí que para lograrlo debía sumirme en una especie de estado hipnótico. Hay que hacer que las palabras se interrelacionen y luego dejar que salgan solas. Ya las pulirás después. Eso es esencial, pero al principio simplemente necesitas que fluyan como un torrente. El lenguaje de Willy es crucial en la novela.

> La técnica no conoce fronteras, y cuando piensas en cómo entra a raudales de allende los mares, se te bajan los humos y te vuelves más respetuoso. Y no me refiero sólo a cosas evidentes como el café turco de Turquía o los chiles de Chile. También me refiero a lencería de Francia. Y a pana de España y a piedad de Italia y a cheques de Checoslovaquia y a especias de Grecia. El patriotismo tiene su función, pero a la larga es un sentimiento que conviene disimular. Sí, nosotros, los yanquis, hemos dado al mundo el cierre de cremallera y el Zippo, por no mencionar el wamba buluba balam bambú y a Zeppo Marx, pero también somos responsables de la bomba H y del hula hoop. Al final una cosa compensa la otra, ¿no? Justo cuando crees que te va de miedo, te das el batacazo y acabas como un perro. Y no me refiero a ti, Míster Bones. Lo de perro es una metáfora, ya me entiendes, perro como emblema de los oprimidos, y tú no eres una figura retórica, muchacho, eres tan real como la vida misma. (72-73)

IBS: ¿Cabría decir que, para Willy, las palabras colman un vacío existencial?

PA: Es un hombre de palabras. Es poeta, y está inflamado: un hombre en llamas con palabras.

[Siri Hustvedt entra en la habitación.]

SH: Durante cuatro años di clases de escritura en un hospital psiquiátrico y aprendí que la creatividad lingüística en la psicosis es sorprendente. Que lo que escriben nunca es un cliché. Creo que los monólogos de Willy se ajustan sumamente bien a ese discurso psicótico.

PA: Lenguaje electrizado. Energía.

SH: Una especie de brillantez maníaca...

IBS: Y una diferente apreciación de la realidad, diría yo. ¿Una apreciación distinta del significado, el aspecto semántico del lenguaje?

SH: En realidad, es enormemente creativo, musical y también, en cierto modo, distanciado. Utilizan el lenguaje como un objeto.

PA: Sí, es esa clase de distanciamiento lo que permite a Willy convertir «Santa» en «Satán».

[SH se despide con un gesto y sale de la habitación.]

IBS: La inquietud primordial que su personaje canino comparte con sus colegas humanos es la cuestión de cómo comunicarse con los demás. Claro que se encuentra severamente limitado en lo que se refiere a la comunicación vocal, y los diálogos entre hombre y perro son extrañamente asimétricos. Al parecer, Míster Bones entiende perfectamente el lenguaje humano pero sólo puede expresarse mediante el lenguaje corporal, y Willy debe aprender a descifrar esa gramática canina del movimiento:

> Había tanto que absorber, tantos datos que asimilar, descifrar y comprender que Willy no sabía por dónde empezar. El mover el rabo en contraposición con el rabo entre las patas. Las orejas tiesas en comparación con las orejas caídas. Los revolcones sobre el lomo, las

carreras en círculos, los olfateos anales y los gruñidos, los saltos en dos patas y las cabriolas en el aire, la postura acechante, los dientes al descubierto, la cabeza erguida y toda una serie de pequeños detalles que expresaban, cada uno de ellos, una idea, un sentimiento, un designio, una necesidad. Era como aprender a hablar otro idioma. (49)

Esto es maravilloso. Capta la comunicación perruna de la manera más vívida. Es el cuerpo el que habla, y tiene relación con lo que ya hemos hablado varias veces: las conexiones entre los modos de expresión físico y verbal.

PA: Un lenguaje cinético, sí. Se trata de un lenguaje del movimiento, del movimiento del perro, y Willy trata de captar su sentido preciso.

IBS: Aunque complejo desde el punto de vista lingüístico y psicológico, *Tombuctú* es bastante sencillo desde una óptica estructural. Me preguntaba si podríamos considerarlo como una especie de fábula por el estilo de lo que hablábamos en relación con *La música del azar*. Tenemos un perro con poderes sobrenaturales: se transforma en mosca con objeto de escuchar las postreras palabras de Willy, y el mágico número tres determina la acción. Por ejemplo, Míster Bones tiene tres sueños que predicen el futuro:

Uno por uno, Willy mencionó todos y cada uno de los temas que habían surgido en el sueño, y cuando Míster Bones comprendió que seguían exactamente el mismo orden de antes, sintió que un escalofrío le recorría la espina dorsal. (99)

PA: Sí, los sueños, Santa Claus en la televisión, que le habla directamente a Willy, Míster Bones que se convierte en mosca. Ocurren cosas mágicas. La asociación libre y la esquizofrenia también están presentes en la narración. Mentalmente, Willy convierte una cosa en su

contrario limitándose a cambiar de sitio las letras en un peculiar juego de palabras. Hay cosas extrañas rondando por la mente de cada uno de ellos.

IBS: Como siempre, trata a sus personajes, al humano y al canino, con profunda ternura y simpatía. Tomemos, por ejemplo, la última autodescripción de Willy:

> Por un lado, pureza de corazón, bondad, leal ayudante de Santa. Por otro lado, un bocazas con manías, un nihilista, un payaso borracho. ¿Y el poeta? Pues aparecía en medio de todo eso, supongo, en el hueco entre lo mejor y lo peor de mí. Ni el santo ni el borracho gracioso. El hombre que oía voces en la cabeza, el que alguna vez lograba escuchar las conversaciones de piedras y árboles, el que de cuando en cuando era capaz de convertir en palabras la música de las nubes. Que se apiaden de mí por no haber sido él más tiempo. (77)

Esto es muy conmovedor. ¿Sería justo decir que Willy resulta más humano visto a través de los ojos de un perro?

PA: Míster Bones no juzga. No le importa que Willy esté loco ni que apeste. Su vínculo es absoluto. Al final del segundo capítulo, sin embargo, Willy muere, y en adelante queda básicamente fuera del libro. Surge alguna que otra vez en sueños pero nunca en carne y hueso. Por ejemplo, cuando los Jones ponen nombre al perro. ¡Ah, qué horror que le llamen Sparky! Él es Míster Bones, pero ellos le llaman Sparky. Entonces, en sueños, Willy lo tranquiliza: «[N]o tienes más que ponerlo en su forma latina y se te pasará. Sparkatus *[risas]*. ¡Ahí va el Perro Sparkatus, el que con más nobleza menea el rabo en toda Roma!».

IBS: *[Risas.]*

PA: No decimos nada muy serio ahí.

IBS: Cierto. De modo que, si su personaje central es un perro, tiene las mismas preocupaciones e intereses que sus protagonistas humanos. En realidad, el libro gira en torno a su miedo a la pérdida y al abandono.

> Si el mundo se quedaba sin Willy, lo más probable era que el mundo mismo dejara de existir. (10)

Sobrellevar la pérdida de los seres queridos es un tema recurrente en su obra. ¿Se parece *Tombuctú* a *El libro de las ilusiones* en ese aspecto?

PA: Inevitablemente, supongo. Siempre soy yo, después de todo, y me interesan los estados emocionales extremos. Perder a la gente que se quiere es lo más horrible que puede pasar. Peor que morirse.

IBS: Aquí, esa pérdida tiene consecuencias fatales, porque un perro abandonado no puede sobrevivir.

PA: Sí, eso es. ¿Qué va a pasarle a Míster Bones?

IBS: En realidad se suicida, ¿no? Es el único suicidio en toda su obra, ¿verdad?

PA: No había pensado en eso. Desde luego, se supone que Stillman padre se quita la vida. Y luego están los saltadores y los miembros de los clubes de asesinatos en *El país de las últimas cosas*. Pero no experimentamos esas muertes directamente. Sólo nos dan cuenta de ellas.

IBS: Míster Bones no se suicida para escapar de su vida sino para ir a...

PA: A Tombuctú, a estar con Willy, sí. En cierto sentido, es un acto positivo. No posee una gran inteligencia, Míster Bones, de manera que cree

que eso podría ser un medio de transporte, por decirlo así. Como digo aquí:

> Se llamaba esquivacoches, y era un deporte venerable y de larga tradición con el que cualquier veterano podía reconquistar la gloria de su juventud. Resultaba divertido, era tonificante y constituía un desafío para las capacidades atléticas. El perro sólo debía cruzar corriendo la carretera y procurar que no lo atropellaran. Cuantas más veces lo lograra, mayor campeón sería. Tarde o temprano, desde luego, las posibilidades acabarían agotándose, y pocos perros habían jugado al esquivacoches sin perder en la última vuelta. Pero en eso consistía la belleza de aquel juego tan especial. En el momento en que uno perdía, ganaba. (221)

IBS: Así que el fracaso es éxito. Después de todo, va a reunirse con Willy en Tombuctú, el «otro mundo» sereno, donde «se estaba en armonía con el universo, se era una partícula de antimateria alojada en el cerebro de Dios» (63). Míster Bones cree que Tombuctú es

> [e]l país de ruedas de bicicleta y desiertos ardientes donde los perros hablaban con los hombres en pie de igualdad. (220-221)

¿Qué es ese lugar? Un sincretismo entre el nirvana budista y Narnia?

PA: Simplemente significa el lugar más alejado, más remoto, de la tierra. Es una expresión corriente en Norteamérica: «Está tan lejos como de aquí a Tombuctú».

IBS: En el centro de *Tombuctú* pone usted a una familia judía askenazí. Toda la familia de los padres de Willy perece en los campos de concentración, y Willy lleva la carga de la segunda generación de víctimas del Holocausto. Creo que capta sumamente bien la existencia de la primera generación de supervivientes cuando la describe como «una vida póstuma,

un intervalo entre dos muertes» (22). Para muchos, ésa es exactamente la sensación. Debe de haber hablado con supervivientes del Holocausto para tener esa impresión, ¿no?

PA: No expresamente para este libro, pero sí he conocido a algunos supervivientes.

IBS: Colaboró usted con Zosia Goldberg.

PA: Escribí el prefacio para el libro que ella hizo con su sobrino, mi viejo amigo de la universidad Hilton Obenzinger.[47] En realidad, en *Tombuctú* hice uso de una historia verdadera del Holocausto. Había un miembro de nuestra familia por parte de mi madre, Joseph Stavsky, a quien menciono en *Informe del interior* (67). Perdió a su mujer y a sus hijas gemelas en Auschwitz. Fue el único superviviente de su familia. Mis abuelos lo ayudaron a salir de Europa y lo trajeron a Nueva York. Era una de las personas más elegantes que he conocido, un individuo muy refinado. Llevaba unos trajes preciosos de tres piezas y fumaba en boquilla. Había sido abogado en Varsovia. Quien una vez había sido famoso abogado era ahora vendedor de botones en el distrito de la industria de la confección en Nueva York. Di ese trabajo al padre de Willy.

IBS: La supervivencia del Holocausto también afecta a la segunda generación. Míster Bones reflexiona sobre eso con frecuencia:

> [L]a señora Gurevitch sabía que el mundo andaba tras ella y procuraba vivir en consecuencia, haciendo todo lo posible por mantenerse a salvo. Willy también sabía que el mundo iba por él, pero a diferencia de su madre no tenía reparos en contraatacar. (24)

PA: Y su horror al tatuaje:

> Lamentablemente, cuando volvió a Brooklyn y mostró orgullosamente el nuevo adorno a su madre, la señora Gurevitch se puso como loca, estallando en un berrinche de lágrimas y airada incredulidad. No fue simplemente la idea del tatuaje lo que la descompuso (aunque algo tenía que ver, habida cuenta de que estaba prohibido por la ley mosaica y del papel que el tatuaje sobre piel judía había desempeñado en su vida), sino lo que representaba aquel tatuaje en concreto, y dado que la señora Gurevitch vio el Santa Claus tricolor en el brazo de Willy como una muestra de traición y de locura incurable, su arrebato del momento quizá fuese comprensible. (31-32)

IBS: Willy creció en una familia severamente marcada por traumas, y tuvo una infancia bastante solitaria y desdichada. ¿Diría usted que el hecho de pertenecer a la segunda generación de víctimas del Holocausto es en parte responsable de la incapacidad de Willy para sentar la cabeza y de su afición a las drogas?

PA: No, no todos los hijos de supervivientes salen así. Willy tiene un defecto genético, y toma demasiadas drogas. Más que nada, es una de esas almas afligidas de los sesenta. Así que yo no atribuiría sus problemas al trauma. Es un cascarrabias, se pelea con su madre, se deleita en su autodesignado papel de marginado. Decrépito. Acabado. Un desastre.

IBS: Considera que sus padres son «extraños», como dice usted,

penosos, que desentonaban tremendamente con su acento polaco y sus rebuscados modales extranjeros. (22-23)

¿Proviene algo de eso de su propia experiencia?

PA: No, no. Yo estuve en las afueras de Nueva Jersey con judíos americanizados, asimilados. Mis padres no hablaban con acento extranjero.

Mis abuelos por parte de madre no hablaban con acento extranjero.

IBS: ¿Así que en eso no hay ecos de su propia vida?

PA: No, no creo. Willy es un rebelde más que una víctima. Desprecia la forma de vivir de la clase media norteamericana, y regala toda su herencia. La señora Swanson, su antigua profesora de instituto, tiene importantes cosas que decir en el lecho de muerte de Willy:

> —Siempre has estado en situación crítica, William —prosiguió la señora Swanson—, así que no puedo decir que esté muy sorprendida. Estoy segura de que has hecho lo que has podido. Pero estamos hablando de sustancias altamente inflamables, ¿verdad? Si se anda por ahí con una carga de nitroglicerina en el cerebro, antes o después se acabará chocando con algo. En el fondo, es asombroso que no hayas saltado en pedazos hace mucho. (94-95)

IBS: La señora Swanson no llega a encontrar a Míster Bones, lo que es muy triste. Uno no deja de esperar que ocurra algún milagro. Ojalá Willy hubiera tenido la presencia de ánimo de enseñarle a leer y escribir.

PA: Sí, eso es lo que más lamenta Willy.

IBS: Hay un pasaje maravilloso cuando logra transmitir los rudimentos de su nombre a Henry, el niño chino:

> [A]lzó la cabeza y emitió una serie de tres rápidos ladridos: gua gua guau. Fue un perfecto anapesto, en el que cada sílaba de su nombre contenía el adecuado énfasis, equilibrio y duración. Durante unos breves segundos fue como si las palabras *Míster Bones* se hubiesen reducido a su esencia sonora, a la pureza de una frase musical. (125)

Y así volvemos a la importancia del lenguaje: cómo expresarse con palabras y con el cuerpo.

PA: La novela trata del lenguaje y de los personajes, los estados de ánimo y sentimientos de los personajes tal como se expresan en el lenguaje del libro. En el fondo, es un libro muy sencillo: un libro que se explica por sí mismo.

EL LIBRO DE LAS ILUSIONES (2002)

De la página a la imagen

IBS: *El libro de las ilusiones* puede interpretarse como un estudio del modo en que los seres humanos sobrellevan la tragedia. Es también la novela en la cual se explora el cine ampliamente, entretejido en la fibra de la ficción. Para mí, esa composición de historias fascinantes sobre la pérdida de los seres queridos de David Zimmer, la penitencia de Hector Mann, el amor de Brigid O'Fallon, la implacable lealtad de Frieda y la necesidad de expresión personal de todo el mundo señala una nueva senda en su obra, debido en parte a diferentes combinaciones de compasión y complejidad integradas a niveles muy profundos. Atrapa usted la atención del lector desde la primera frase del libro: «Todo el mundo creía que estaba muerto» (9). De modo que aparece la muerte acompañada de la posibilidad de regreso, y desde el principio mismo se establece una íntima relación entre narrador y lector que provoca expectación y suspense.

PA: La frase más importante de un libro es la primera. Todo parte de ahí. Las primeras palabras deben dejar parado al lector y decirle que ahora se encuentra en un sitio diferente, que ha entrado en el mundo del libro.

IBS: ¿Cómo conecta el «mundo del libro» con el «mundo del cine»? ¿Sería erróneo decir que *El libro de las ilusiones* supone un cambio en su interés por pasar de la página a la imagen?

PA: Siempre me ha interesado el cine. Ya en *Fantasmas*,[48] la segunda novela de *La trilogía de Nueva York*, hay un largo pasaje sobre las películas policiacas de 1947 que Azul va a ver, junto con un análisis y una extensa descripción de *Retorno al pasado*. Desde entonces, he vuelto muchas veces al cine en mis novelas (piense en *Un hombre en la oscuridad*, por ejemplo) y en *Informe del interior* hablo sobre el impacto que determinadas películas me causaron en la infancia. El cine siempre ha formado parte de mi obra escrita.

IBS: Pero nunca hasta ese punto.

PA: Nunca hasta ese punto. Resulta que, años antes de que escribiera *El libro de las ilusiones*, Hector Mann ya me había venido a la cabeza. Llevaba mucho tiempo pensando en él. Ahí le tenía —el bigote, el traje blanco, los ligeros pasos de baile—, las «súbitas piruetas y convulsas pavanas» (45) y todos sus movimientos ante la cámara. No sabía exactamente qué hacer con él. En un momento dado, pensé en escribir una serie de relatos breves, cada uno con la descripción de una comedia cinematográfica imaginaria. Así fue como empezó *El libro de las ilusiones*. Huelga decir que evolucionó hasta convertirse en algo mucho más complejo.

IBS: ¿Cómo traducía las imágenes mentales en palabras?

PA: Las imágenes se mueven deprisa, las palabras se mueven despacio, y mi labor consistía en captar lo que era ver un film en palabras. Si se añaden demasiados detalles, la escritura se queda empantanada y se pierde la sensación de estar viendo una película. Por otro lado, si no se incluyen

bastantes detalles visuales, el lector no tendrá suficientes elementos para verla. La cuestión es encontrar el equilibrio adecuado entre rapidez y detalle. Espero haberlo logrado. Tal como un amigo que es realizador cinematográfico me dijo después de leer el libro: «Estos films escritos puede que sean mejores que los de verdad, ya sabes *[risas]*, porque son perfectos, no hay errores».

IBS: Supongo que será porque aquí es el lector quien forma las imágenes, no la cámara.

PA: Sí. En cierto sentido, es otro modo de explorar la función de la escritura. Se ponen palabras en la página para crear imágenes en la mente del lector. Pero, por supuesto, *El libro de las ilusiones* trata de más cosas aparte de esas películas.

IBS: En efecto. Es una historia fascinante sobre la pérdida de los seres queridos y de cómo intentamos superarla, como dice usted al principio de la novela:

> Lo que importa no es la habilidad para evitar los problemas, sino la manera en que se enfrenta uno a ellos cuando se presentan. (45)

PA: Supongo que *El libro de las ilusiones* es, en lo esencial, una novela sobre el dolor.

IBS: ¿Por qué revivió a David Zimmer[49] en esta historia?

PA: Buena pregunta. En realidad no estoy seguro. Siempre lo imaginé metido en estudios cinematográficos. En *El Palacio de la Luna*, empieza siendo poeta y estudiante de literatura, pero hacia el final del libro, cuando Fogg se encuentra con él años más tarde, Zimmer ha cambiado el rumbo y está escribiendo sobre cine. A lo mejor tiene algo que ver con eso, no sé.

Pero el Zimmer del segundo libro es algo diferente del Zimmer del primero. En primer lugar, es mucho más alto.

IBS: Revive usted a Zimmer sacándolo de una novela anterior, y también resucita a figuras históricas como personajes inventados incorporándolos de diversas formas y a distintos niveles narrativos en *El libro de las ilusiones*: Alma trae a David «de entre los muertos» (353), se traduce a Chateaubriand[50] con la «voz de un muerto», Hector vive a través de sus películas y una vez más, en el libro de Zimmer, Martin Frost destruye su obra con objeto de devolver a Claire a la vida.[51] ¿Podríamos decir que también es un libro sobre la vida póstuma?

PA: En muchos sentidos, ésa es la función de la escritura: «trae a la vida» y a veces «mantiene vivo». Cuando empecé a escribir esta novela, en 1999, había estado leyendo a Chateaubriand y cada vez estaba más fascinado por él. Me enteré de que desde hacía cien años no se había hecho una nueva traducción inglesa de *Memorias de ultratumba*. Así que le di el trabajo a Zimmer.

IBS: La traducción es suya, ¿verdad?

PA: ¿Los fragmentos? Los traduje yo, sí. Los pasajes son muy bonitos.

IBS: Sí, lo son, y encajan a la perfección con los temas y la trama de su historia.

PA: Por eso se hizo inevitable la presencia de Chateaubriand. El epígrafe también es de las *Memorias*:

> El hombre no tiene una sola y única vida, sino muchas, enlazadas unas con otras, y ésa es la causa de su desgracia.

La idea de que tenemos varias vidas, y no sólo una...

IBS: Ése es uno de sus temas recurrentes, ¿no?

PA: Gente que vuelve a la vida después de haber sufrido la pérdida de un ser querido. Creo que es de eso de lo que estamos hablando.

IBS: En *El libro de las ilusiones*, el mundo de Hector se describe tanto desde el punto de vista visual como verbal. En realidad, refleja una forma de representación a través de otra: cine a través de palabras. Eso introduce algo nuevo en su obra escrita y, efectivamente, en la literatura en general, creo yo. Al principio de la novela, alaba la intervención de la cámara y se refiere al «bigote parlante» como «una creación del objetivo» (40). En realidad, no es creación del objetivo. Es suya. Pero en eso radica parte de la ilusión, supongo.

PA: Creo que el lector lo ve automáticamente como una película. Hablamos de comedias del cine mudo, con un personaje central que no se parece en nada a ningún cómico de la época. Pensándolo ahora, me doy cuenta de que el modelo físico de Hector fue Marcello Mastroianni en *Divorcio a la italiana*. ¿Ha visto esa película? Es de los primeros sesenta. Mastroianni con traje blanco, Mastroianni con bigote: sustraje esas cosas y las utilicé con Hector.

IBS: Hace usted que el lector sienta que estamos viendo una película aunque estemos «leyendo». La ilusión da resultado.

PA: Bueno, el cine *es* ilusión. Como he trabajado en el cine, siempre he tenido muy presente su irrealidad. Los espectadores ven una película acabada y piensan: «Oh, parece tan real», pero nada podría ser menos «real» que un film. Es una serie de imágenes proyectadas en un rectángulo bidimensional. La sensación de profundidad que tenemos al ver una

película es simplemente un producto de las técnicas fotográficas. No hay profundidad. Cuando se escribe un guion, se está escribiendo para ese rectángulo, mientras que cuando se escribe una novela, se trabaja en tres dimensiones. Se degustan y se huelen cosas, también..., y se tocan. Es una experiencia más plena.

IBS: ¿Qué me dice de la perspectiva narrativa en *El libro de las ilusiones*? ¿Influye el hecho de que, en partes de la historia, el narrador informe sobre unos acontecimientos ya narrados: por ejemplo, cuando David escribe la descripción que hace Alma de la versión de Frieda sobre la vida de Hector?

PA: No es simplemente la versión de Frieda, es la biografía de Hector. La narración cambia a tercera persona cuando suben al avión y vuelan a Nuevo México. Hasta entonces, la información que Zimmer ha desenterrado sobre Hector está llena de contradicciones. La historia empieza a estar un poco más clara para él.

IBS: A lo largo de *El libro de las ilusiones* traslada usted el lenguaje corporal al verbal:

> El bigote —filamento agitado de ansiedades, comba de saltos metafísicos, trémula hebra de azoramiento— es el sismógrafo de los estados de ánimo de Hector, y no sólo hace reír, sino que dice lo que Hector está pensando..., el bigote es el instrumento de comunicación, y aunque hable un lenguaje sin palabras, sus sacudidas y estremecimientos son tan claros y comprensibles como un mensaje transmitido en alfabeto morse. (40)

Y esto es interesante: Hector y los demás cómicos «[h]abían inventado una sintaxis de la mirada, una gramática de cinética pura» (24). Es una idea

sorprendente, y yo me preguntaba: ¿diría usted que hay también una «gramática del movimiento»?

PA: Lo que describo ahí, creo yo, es algo muy próximo a la danza.

IBS: ¿Como en el ensayo de ballet que inspiró *Espacios blancos*?

PA: Sí, y es difícil trasponer la danza en palabras, difícil hablar de ella, aunque cree su propio lenguaje. En un espectáculo de danza siempre hay límites; no es movimiento libre, estrictamente. Conlleva pautas, ritmos, ideas. Posee su gramática, y cada danza tendrá su propia sintaxis. Se impone sus propios límites, sus propias posibilidades y, por tanto, sus propias expectativas.

IBS: El lenguaje y el cuerpo convergen plenamente en el elocuente «soliloquio del bigote» de Hector (41).

PA:

> Hector es capaz de cautivar a cualquiera con un solo gesto entre mil. Vivaracho y ágil, desenfadado hasta rozar la indiferencia, se abre paso en la carrera de obstáculos de la vida sin la menor muestra de torpeza ni miedo, deslumbrando al espectador con sus cabriolas y regates, sus súbitas piruetas y convulsas pavanas, sus reacciones tardías, triples saltos y contoneos de bailarín de rumba. (45)

Quería que el lector lo viera moviéndose a través de todo eso.

> [O]bservar el tamborileo, la impaciencia de los dedos, los suspiros, tan hábilmente calculados, la leve inclinación de cabeza cuando algo inesperado le llama la atención. (45)

IBS: Todo eso es posible, por supuesto, porque se trata de una película *muda*.

PA: La gente también se mueve en las películas habladas. Y en el cine sonoro hay muchas escenas en que los personajes no hablan. Pero sí, en esta novela exploro el mundo perdido del cine mudo.

IBS: De modo que aquí el silencio es una especie de vehículo, ¿no?

PA: Creo que por eso es por lo que el cine mudo sigue ejerciendo una extraña atracción en nosotros, sigue dando una sensación más universal que el sonoro.

IBS: El silencio es una piedra angular en muchas de sus obras, y cuando hablábamos de *El Palacio de la Luna* dijo usted que el silencio produce significado. Eso también ocurre en *El libro de las ilusiones*, ¿no es así?, mediante su atención a los mecanismos y efectos de las películas de Hector. «Eran como poemas —dice usted—, como interpretaciones de sueños, como intrincadas coreografías del espíritu —y continúa—, su silencio.»

> aliviaba a las imágenes de la carga de la representación... ya no teníamos que fingir que estábamos contemplando el mundo real. La pantalla plana era el mundo, y existía en dos dimensiones. La tercera dimensión estaba en nuestra cabeza. (25)

«La carga de la representación»: ¿qué es eso?

PA: Me refiero al tipo de film que trata de representar la realidad de un mundo particular, en contraste con las comedias mudas, en las cuales esas preocupaciones carecen básicamente de importancia.

IBS: Lo mismo podría decirse de los libros, ¿no?

PA: Podría. De ciertos libros de determinados escritores. Kafka, por ejemplo; pero no Proust.

IBS: En *El libro de las ilusiones*, como en otras partes de su obra, el silencio va de la mano con la muerte. Chateaubriand habla desde más allá de la tumba; en realidad, por segunda vez, a través de su traducción. Igual que Zimmer intenta mantener vivos a sus hijos jugando con su Lego y ordenando sus cromos de béisbol. De modo que aquí tenemos otro caso de «volver a la vida» haciendo presente lo ausente con objeto de evitar, en definitiva, la pérdida absoluta.

PA: Sí, pero ésos son simples gestos de dolor. Eso es lo que hace la gente. A medida que pasa el tiempo, disminuye la necesidad de comportarse así —para la mayoría de nosotros, en cualquier caso—, pero creo que es una parte necesaria del proceso por el que muchos pasamos en los primeros días de duelo. Y luego está la escena en que David se encuentra con sus amigos en el supermercado y le insisten en que acepte la invitación a una fiesta a la que él no tiene deseos de acudir. Se comporta mal e insulta al afectuoso profesor alemán, que siempre ha sido bastante amable con él. Y es que está muy furioso, deshecho. Nada preparado para volver a formar parte del mundo.

IBS: Sí, son escenas fuertes que perduran en el lector. Me preguntaba si hay una relación entre el silencio, que no se puede oír, y la invisibilidad, que no se puede ver, en su obra en general. En *La invención de la soledad*, A. se queda aterrorizado al verse reducido al silencio:

> Mientras tanto, en el intervalo que transcurre entre que abre la puerta y comienza a reconquistar el vacío, su mente se llena de un *pánico mudo*. Es como si lo forzaran a contemplar su *propia desaparición*, como si al cruzar el umbral de la habitación se estuviera adentrando en

> otra dimensión y se sumergiera en un agujero negro. (*La invención de la soledad*, 110; la cursiva es mía.)

De modo semejante, en *El Palacio de la Luna*, Effing llega a un punto en que

> ya no le daba miedo la soledad que le rodeaba. El acto de tratar de plasmarla en los lienzos le había servido para interiorizarla de alguna manera y ahora podía percibir su indiferencia como algo que le pertenecía a él, tanto como él pertenecía al silencioso poderío de aquellos gigantescos espacios. (*El Palacio de la Luna*, 207)

«Pánico mudo», «soledad», y aquí, en *El libro de las ilusiones*, el énfasis en el gesto silencioso combinado con la pérdida de seres queridos.

PA: Nunca lo había considerado así. Creo que el silencio tiene una causa y un efecto diferentes en cada uno de esos casos, pero puede que tenga usted razón en el sentido de que, en definitiva, son manifestaciones diferentes de una misma cosa. Aquí, las películas mudas de Hector tienen un efecto sanador en el doliente protagonista. Lo sacan de sí mismo. Le hacen reír.

IBS: De modo que en *El libro de las ilusiones* es patente la inspiración en la comedia del cine mudo. Hay también dos fuentes literarias principales: Chateaubriand, a quien mencionábamos antes, y luego, por supuesto, Hawthorne.

PA: Sí, «La marca de nacimiento», un relato asombroso.

IBS: Cuando incorpora historias que están al margen de su propia obra, como en el caso del relato de Hawthorne o en el de Chateaubriand, lo hace, evidentemente, porque...

PA:... tienen relación con la historia que estoy escribiendo o pueden servir de representaciones metafóricas de ciertos aspectos del libro en su conjunto...

IBS: En otras palabras, cacterizan su relato.

PA: Me interesa la idea del *collage*, una imagen que contiene múltiples imágenes, una historia compuesta por varias historias interrelacionadas. Creo que cuando se combinan diversos elementos dentro de un marco —o en el mismo campo— se crean nuevas energías en los espacios existentes entre ellos. Por ejemplo, cuatro o cinco elementos que interactúan de diversas formas generarán un campo de fuerza de energía narrativa: algo que es más sólido y convincente de lo que cualquiera de las partes aisladas podría generar por sí sola.

IBS: Es el espacio intermedio, ¿verdad? Ahí es donde se suscita el significado, la pluralidad de significados.

PA: Si se hace bien, puede tener un enorme poder acumulativo.

IBS: Tal vez sea esa combinación de materiales heterogéneos a lo que se refiere un crítico cuando dice que es usted «genial haciendo que la vida intelectual resulte atractiva».[52]

PA: No sé qué significa eso.

IBS: Bueno, aquí tiene usted una estructura inusitadamente compleja: Paul Auster inventa la historia de Zimmer, que está narrando la historia de Hector Mann, quien a su vez cuenta la historia de Martin Frost, que relata la historia de Claire; y todo eso, por supuesto, se convierte más adelante en una producción cinematográfica, en todo un largometraje. ¡Es hechizante!

Tiene usted varias capas ontológicas superpuestas, libros dentro de libros dentro de libros, voces dentro de voces, géneros fluctuantes; y todo ello acompañado de reflexión.

PA: A eso me refiero cuando hablo del efecto *collage*.

IBS: Creo que es algo más. Escribe un libro en el que hay múltiples perspectivas, una dentro de otra, en donde las narraciones se mueven en diferentes niveles dentro y fuera de la novela en una especie de diálogo intertextual con relatos de Hawthorne, Chateaubriand y otros. Hay varios films imaginarios, películas que se proyectan dentro del universo verbal del libro, ¡uno de los cuales se convierte en una película de verdad! Es algo extraordinario. Va más allá del *collage* y las cajas chinas.

PA: Y, sin embargo, algunas de esas cosas ocurren por sí solas. Realizar el film de Martin Frost, por ejemplo. Ocurrió antes del libro... y, luego, del libro. La vida toma las riendas... ¿Hay algo más que decir?

IBS: Hay mucho que hablar de este libro. Es una novela compleja y sumamente interesante.

PA: Bueno, una cosa es segura: *El libro de las ilusiones* es una de mis novelas más largas, más complejas. Algunos de mis libros se han escrito como piezas de cámara. Éste es extenso: una obra compuesta para toda una orquesta.

LA NOCHE DEL ORÁCULO (2003)

«El mundo está en mi cabeza»

IBS: *La noche del oráculo* no es sólo la historia del matrimonio de un escritor enfermo, Sidney Orr, que lucha para volver a ponerse en pie tanto física como mentalmente. También es un libro sobre el proceso, el trabajo y el misterio de escribir. Orr se esfuerza por completar su inquietante narración sobre Nick Bowen, quien, un día, por motivos que no están muy claros, decide abandonar su antigua vida y acaba atrapado en un refugio antiaéreo que, extrañamente, sirve de archivo del Holocausto. No estamos siempre seguros de si nos encontramos dentro o fuera de la mente de Orr.

PA: *La noche del oráculo* se fue elaborando muy despacio. Ya en 1982 empecé a escribir algo sobre un cuaderno encantado —un libro en el que se podía entrar y por donde se podía pasear realmente—, un breve y extraño texto poético que nunca llegó a nada y en el que dejé de trabajar al cabo de diez o quince páginas. Pero la idea había arraigado en mi interior y con el tiempo se transformó en los cuadernos portugueses de *La noche del oráculo*. Recuerdo que empecé la novela no mucho después de haber concluido *Tombuctú* —en 1998—, pero tras las primeras veinte páginas o así, lo dejé. Seguía sin entender lo que estaba haciendo, de modo que abandoné el proyecto, me dediqué a otras cosas —al guion de *Martin Frost*,

luego a *El libro de las ilusiones*— y no volví a ello hasta tres años más tarde, cuando empecé a escribirlo en serio. Todo ese tiempo tardé en resolverlo; e incluso entonces seguí encontrándome con problemas.

IBS: Un libro difícil de escribir.

PA: Sí, muy difícil, sobre todo la última parte. Tenía un final en la cabeza, pero entonces me di cuenta de que no me gustaba. Me quedé atascado; igual que Sidney con su relato. No sabía qué hacer. Debí de escribir siete desenlaces diferentes hasta que, por fin, encontré lo que andaba buscando. Qué cosa tan extraña. Unas veces tienes un libro ahí: sabes lo que quieres hacer, y lo haces. Otras, crees saberlo, pero en realidad no lo sabes, y has de seguir buscando la solución adecuada. Por eso es por lo que cada libro representa una experiencia diferente.

IBS: ¿Sale usted en el libro? Trause es un anagrama de su apellido, ¿verdad?

PA: Sí, pero no tiene nada que ver conmigo. Pertenece a otra generación, y es un tipo de escritor diferente con una biografía muy distinta de la mía. Y, sin embargo —¿cómo decirlo?—, considero a los escritores que salen en el libro como representaciones de mí mismo en tanto que novelista joven y novelista maduro. Pero no en sentido autobiográfico: en sentido espiritual. El protagonista, Sidney Orr, puede tener la misma edad que yo tenía en 1982, el año en que empecé a escribir el libro; pero no comparte nada de mi historia: yo nunca he sido maestro de escuela, nunca he tenido una enfermedad casi fatal, mis libros no se parecen a los suyos. En cuanto a Trause, por amor de Dios, si combatió en la Segunda Guerra Mundial. Yo no había nacido por entonces.

IBS: ¿Por qué darle una versión de su nombre, entonces? Es como si de nuevo introdujera a «Auster» en un libro.

PA: Lo sé. Vi el anagrama y me gustó el nombre, pero aparte del hecho de que Trause tiene cincuenta y tantos años —como yo cuando escribí el libro—, no creo que debamos darle mucha importancia.

IBS: *La noche del oráculo* es en gran parte un libro sobre el hecho de escribir, en particular sobre estar atascado, tal como ha dicho usted. Sidney empieza pero no logra concluir la historia de Nick Bowen.

> Aquella mañana, sin embargo, sentado frente al escritorio por primera vez en casi nueve meses, con la vista fija en el recién adquirido cuaderno y esperando a ver si se me ocurría una frase inicial que no me produjera un sentimiento de vergüenza ni me hiciera perder el ánimo, decidí probar suerte con el conocido episodio de Flitcraft. (23)

PA: Otro fragmento de material viejo recuperado. El episodio de Flitcraft se remonta a 1990, cuando se puso en contacto conmigo el realizador Wim Wenders, que sigue siendo íntimo amigo mío. Wim había leído mis libros, y me propuso que hiciéramos un film juntos. Hablamos de una serie de posibles ideas, y entonces me sugirió que hiciéramos algo con la historia de Flitcraft de *El halcón maltés*. No una adaptación directa de Hammett, sólo la premisa: la historia de un hombre que abandona su vida por completo. «Es interesante —le dije—. Me gusta.» Así que preparé el esbozo de la historia de Nick Bowen (que es casi idéntica a la de *La noche del oráculo*) y la reduje a un tratamiento de quince o veinte páginas: un esquema de la película. Lamentablemente, al final falló la financiación y el proyecto se fue a pique. Esas páginas permanecieron diez años en un cajón de mi escritorio. No sabía qué hacer con ellas, pero la idea seguía fascinándome: un hombre que lo abandona todo y acaba atrapado en una habitación. *La noche del oráculo* me dio la oportunidad de volver a la idea, y aquellas páginas salieron del cajón. En el esquema original para la película, pensaba sacar a Bowen de la habitación, pero en la novela, no.

Habría sido absurdo liberarlo. Sidney no se encuentra bien: está confuso, débil, y escribiendo no llega a ninguna parte. Es incapaz de encontrar la forma de sacar a Bowen de la habitación. Sin embargo, su intento de empezar a escribir otra vez es en sí mismo una señal de que Sidney se está recuperando. Constituye un primer paso. Aunque fracase, es no obstante un paso para volver a tomar el control de su vida.

IBS: Y de ese modo, la narración secundaria refleja la narración principal, y ésa es la razón por la que la historia de Sidney Orr sobre Nick Bowen no debe llevarse a término, ¿verdad?

PA: No debe concluirse. Seguro que muchos lectores se habrán sentido frustrados por eso.

IBS: ¡Por supuesto! Abandona usted al pobre hombre, atrapado en un antiguo refugio antiaéreo sin forma de escapar. Es un momento muy tenso: queremos saber desesperadamente si Rosa Leightmann lo rescata.

PA: Es algo con lo que los escritores se enfrentan continuamente. Empieza uno un proyecto y se queda estancado. Sidney se queda atascado. ¿Cómo expresarlo de otra manera si no es deteniendo la historia antes del desenlace?

IBS: Eso tiene sentido. Así que tenemos una obra malograda y un aborto. ¿Hay relación entre ambas cosas? Es decir, una de las grandes cuestiones de *La noche del oráculo* se refiere a la capacidad de las palabras de crear y aniquilar, ¿no es así?

PA: Vale, quisiera decirle tres cosas: primera, la historia sobre el escritor francés que dejó de escribir es una historia real. Louis-René des Forêts. ¿La conoce?

IBS: Sólo sé que fue un hecho real.

PA: El artículo del periódico es real. Lo retoqué muy ligeramente y cambié el nombre del autor, pero trataba de un acontecimiento real. Me dejó horrorizado, debo confesar. En tercer lugar, la guía telefónica de Varsovia. También es real. Está en mi poder. Me la dio mi editor polaco porque en ella figuraba un Auster —un pariente, quizá— y yo quería incluir esos fragmentos en el libro como prueba documental junto a mis invenciones. ¿No le he contado la anécdota del periodista? Poco después de la publicación de *La noche del oráculo*, vino a entrevistarme un periodista polaco. Estaba sudando, muy excitado, presa de un absoluto frenesí. Me dijo: «No se lo va a creer, pero las personas de la guía telefónica, los Orlovsky... eran mis abuelos». ¡Pero qué cosa más extraña! Los había elegido al azar.

IBS: ¡Es increíble! Todo eso se relaciona con la idea del oráculo, ¿no es verdad?, cuando usted sitúa a un escritor entre el presente y el futuro, impulsado por palabras cuyo impacto no ha comprendido del todo.

> El futuro ya estaba en mí, y me estaba preparando para los desastres que habían de venir. (244)

¿Es a eso a lo que se refiere el título: el escritor como médium de palabras oraculares?

PA: Sí, eso es exactamente. Un detalle interesante sobre el título es que lo cogí de otro libro... y ni siquiera me di cuenta. Un libro de poemas escrito a finales de los setenta o principios de los ochenta por un tal Michael Brownstein: conocido mío pero no amigo íntimo. Un libro titulado *Noche de oráculo*. Michael me llamó y me dijo: «¿Te acuerdas de mi libro?». Me sentí como un imbécil. No, no me había acordado, pero ahora que caía en la cuenta, me sentía avergonzado. «No te preocupes —dijo Michael—, no

tiene la menor importancia»: una respuesta generosa y caballeresca, pero seguí sintiéndome como un idiota. Es la única vez que he hecho algo así. Pero qué título tan bonito —ideal para mis propósitos—, y mi inconsciente alargó la mano y se apropió de él.

IBS: Parece adecuado entonces —casi «oracular», de hecho— que pusiera en entredicho los orígenes del título en el libro:

> Pensé que, como mínimo, había leído un libro de Sylvia Monroe en mi infancia para olvidarlo después y suscitar ahora un recuerdo inconsciente de ella en la persona de Sylvia Maxwell, supuesta autora de una narración ficticia. Pero parecía que me había inventado enteramente a Maxwell y que *La noche del oráculo* era una historia original, sin relación alguna con ninguna otra novela. Probablemente tendría que haberme sentido aliviado, pero no fue así. (202)

PA: Así que algo debía removerse en mi inconsciente.

IBS: Me parece que *La noche del oráculo* es también un libro sobre la imposibilidad de llegar a la verdad de las cosas.

PA: Sidney se empeña en analizar el comportamiento de Grace, tratando una y otra vez de averiguar lo que está pasando. Cree que probablemente está en lo cierto y ella tiene una aventura amorosa con Trause, pero Grace nunca lo ha confesado. Lo que significa que no puede estar seguro al cien por cien.

IBS: ¿Por qué es tan enigmática? ¿Por qué no le dice lo que pasa? Le pide que confíe en ella...

PA: No puede, no puede. He conocido a mucha gente así, personas que no pueden hablar, incapaces de revelar cosas de sí mismas. Es tierna y

afectuosa, pero tiene secretos, y no puede desvelarlos. Es su personalidad. Ella es como es. Uno tiene la sensación, yo la tengo, en todo caso, de que a medida que vaya pasando la vida, Grace evolucionará hasta convertirse en una persona un tanto diferente.

IBS: Sí.

PA: Hacia el final del relato, Sidney llega a una conclusión que para él tiene sentido; pero, por otro lado, quizá no tenga razón. De una forma casi kierkegaardiana, realiza un acto de fe y decide que no importa si ha llegado o no a la verdad. Puede vivir con la incertidumbre porque quiere lo bastante a Grace para pensar que, cualesquiera que sean las traiciones que pudieran haberse perpetrado, en el fondo no tienen importancia. La quiere demasiado. Ésos son los fundamentos espirituales del libro.

IBS: Hay también algo inexplicable en la presencia-guion-ausencia de Sidney en el apartamento de ambos. En varias ocasiones, Grace insiste en que Sidney no estaba en su estudio cuando, en realidad, estaba sentado allí mismo, frente a su escritorio, escribiendo completamente absorto: «no estabas» (37), insiste ella. Sidney explica (tanto a Grace y Trause como a sí mismo) que

> [n]o es insólito que una persona esté abstraída hasta el punto de parecer ausente, pero el caso era que yo no estaba ausente. Me encontraba en aquel espacio, plenamente inmerso en lo que estaba sucediendo; y al mismo tiempo no me hallaba allí, porque aquel sitio ya no pertenecía al mundo real. Era un ámbito ilusorio que existía en mi imaginación, y también el lugar donde yo estaba. En los dos sitios al mismo tiempo. En el apartamento y en la historia. (40)

Es como si Sidney se hubiera caído «dentro de su propia historia», como sugiere uno de sus mejores críticos,[53] y me preguntaba si está

utilizando el misterioso cuaderno portugués para ilustrar el hecho de que el escritor está perdido para el mundo pero plenamente presente ante sí mismo sólo cuando está absorto en su trabajo.

PA: Es ambiguo. No podemos saberlo. Lo que importa es que el propio Sidney lo cree.

IBS: Cuando leo *La noche del oráculo*, tengo la impresión de que posee una dimensión oscura, casi arcana: en las palabras, en las relaciones entre personajes, en el cuaderno. Es algo insólito en usted. En *Mr. Vértigo* y *Tombuctú* hay un elemento mágico, pero esto es diferente. Creo que tiene que ver con la idea de que las palabras tienen el poder de crear realidad aquí y ahora, directamente.

PA: *Es* diferente. Es un libro muy extraño, en el límite de la verdadera locura. Lo consideraba un libro de los sueños. Creo que debe leerse así. Hay algo muy inmediato en la forma en que está escrito que se percibe como una novela realista. No lo es, por supuesto, aun cuando probablemente podríamos desglosarla y explicarlo todo desde el punto de vista del realismo convencional si tuviéramos interés en hacerlo. Yo no. En *La noche del oráculo* escribo sobre estados de ánimo y reacciones emocionales; y sobre el poder de la escritura, el poder de las palabras, el poder de las historias.

IBS: Y sobre estar literalmente absorto escribiendo, ¿no? Sidney desaparece...

PA: Cuando escribes, desapareces. Yo tengo esa sensación todo el tiempo. Es asombroso que entre en mi pequeño despacho a las ocho de la mañana, me ponga a trabajar, mire luego el reloj y me dé cuenta de que es la una. Me parece que sólo han pasado diez minutos. He estado plenamente inmerso durante esas cinco horas: no me da hambre, ni siquiera sé que estoy allí. Creo que este libro es un reflejo de esa especie de «desaparición».

IBS: ¿Está Sidney al borde de la locura?

> El mundo empezaba a girar y dar tumbos ante mis ojos, desplazándose como una imagen en un espejo ondulado, y siempre que intentaba centrar la mirada en una sola cosa, aislar un objeto de la vertiginosa avalancha de colores —un pañuelo azul anudado a la cabeza de una mujer, digamos, o la luz roja en la parte trasera de una furgoneta —, empezaba inmediatamente a descomponerse, a esfumarse, a desaparecer como una gota de tinta en un vaso de agua. Todo temblaba y se estremecía, se disgregaba en todas direcciones, y durante las primeras semanas me costaba trabajo averiguar dónde acababa mi cuerpo y empezaba el resto del mundo. (9-10)

PA: Sidney ha estado averiado, pero poco a poco va recuperando la coherencia y la fuerza, despacio pero con paso firme. Esas frases son del principio del libro, e introducen lo que podríamos denominar el clásico narrador poco fidedigno. Se comporta con la mayor honradez de que es capaz, pero sus percepciones no son válidas.

IBS: ¿De modo que no deberíamos creer nada de lo que dice?

PA: Lo único que podemos creer es que intenta ser digno de confianza.

IBS: Lo que me lleva a las notas a pie de página. Sidney procura ser lo más preciso posible, y las notas a pie de página, hablando en términos generales, tienen el objeto de añadir precisión al texto, ¿no es así? Es la primera vez que utiliza usted notas a pie de página. Pero no son notas normales y corrientes: forman parte de la ficción y constituyen un considerable agregado a la historia, aunque físicamente estén subordinadas a ella.

PA: Lo que yo pensaba es lo siguiente: la novela se desarrolla en un periodo de nueve días, lo que cabría denominar como «el presente narrativo». Las notas se refieren a aspectos del «pasado narrativo». No quería interrumpir la historia con digresiones explicativas y decidí que su sitio estaba en notas a pie de página.

IBS: Empiezan siendo explicaciones, observaciones relativamente breves sobre la acción, sobre todo en relación con Grace, pero luego se hacen cada vez más extensas y en algún momento amenazan con absorberlo todo. Una de ellas se extiende a lo largo de cuatro páginas.

PA: La primera larga es la número tres, que describe la primera vez que Sidney ve a Grace, su primer encuentro con el ser amado.

> Los cuerpos cuentan, desde luego —cuentan más de lo que estamos dispuestos a admitir—; pero no nos enamoramos de los cuerpos, nos enamoramos de lo que somos, y si en gran parte nuestra naturaleza se ve circunscrita a un ámbito de carne y hueso, también hay otra cosa. Eso lo sabemos todos, pero en cuanto nos apartamos de un catálogo de apariencias y cualidades superficiales, las palabras empiezan a fallar, a desmenuzarse en confusiones místicas y metáforas nebulosas, insustanciales. Algunos lo denominan *la llama de la existencia*. Otros, *la chispa interior* o *la luz íntima de la personalidad*. (28)

IBS: ¿Por qué poner esa maravillosa descripción en una nota a pie de página? Es sumamente relevante para la historia.

PA: Lo sé, pero quería tener distintos niveles de discurso en el libro, el pasado y el presente para empezar, pero también diferentes clases de texto y tipos de letra: el artículo periodístico, las notas, las ilustraciones: todo eso convive en la misma página, cada cosa distinta de las demás pero coexistiendo de manera simultánea.

IBS: Uno de los ejes centrales del libro es el vínculo, íntimo y a veces enigmático, entre Orr y Trause.

PA: Mantienen una relación cálida, aunque al mismo tiempo hay en ella cierta tensión. También hay algo competitivo entre ellos, lo que podría sugerir que Trause tiene efectivamente una aventura amorosa con Grace. Y, sin embargo, Trause aprecia genuinamente a Sidney. Lo considera un buen escritor y una persona digna de confianza (¿por qué iba a pedir a Sidney, si no, que visitara a su hijo?). Pero no está por encima de lanzarle alguna que otra pulla desagradable, como cuando menciona «la napia menstruante» del pobre Sidney. Muchos enredos. Otro ejemplo de lo que usted llama «el vínculo masculino».

IBS: Sí, en parte debido a la asimetría entre el joven y el mayor con respecto a la naturaleza de sus escritos y a la mujer que ambos aman.

PA: Su amor por Grace es una concordancia entre ellos, claro está, pero al ser dos artistas de diferentes generaciones, tienen una especie de relación «maestro-aprendiz». Sidney admira el trabajo de Trause. Siente tanto respeto como gratitud por el hecho de que Trause lo haya aceptado como amigo, y la amistad es sumamente importante para él. Luego, por supuesto, pierde el manuscrito de Trause, que, a propósito, es el manuscrito sobre el país imaginario que surge más adelante en *Viajes por el Scriptorium*. Sólo para que no nos olvidemos...

IBS: También hay una relación importante entre Sidney y el hijo de Trause, principalmente por la violencia que desencadena, y que tiene como consecuencia el aborto de Grace.

PA: Ésa es la parte trágica del libro.

IBS: La tercera relación masculina es con el señor Chang. También acaba en violencia.

PA: Sí, violencia otra vez. Chang es una persona incomprensible, una figura salida de una alucinación.

IBS: La paliza que da a Sidney es verdaderamente despiadada. Ese momento me pareció el elemento exótico de la novela: el choque violento con la cultura del «Otro», la cultura que no entendemos.

PA: Sí, pero también es importante, como piensa Sidney, que Chang pueda haber sido miembro de la Guardia Roja en su adolescencia, alquien que aprendió a ser violento desde temprana edad. A propósito, el incidente de la Revolución Cultural mencionado en la novela tiene su origen en hechos reales. En el libro se deslizan continuamente fragmentos de la historia del siglo XX de forma peculiar e inesperada. No sólo de la Revolución Cultural china sino de la Primera Guerra Mundial (Flagg y su capacidad de predecir el futuro), la Segunda Guerra Mundial (Ed Victory y Dachau), el asesinato de Kennedy (la versión cinematográfica de Sidney de *La máquina del tiempo*), y Duvalier en Haití (la «Princesa de África»). Hechos reales, por así decir, insertados en un mundo ficticio.

IBS: Eso también puede decirse de su conmemoración de las víctimas del Holocausto a través de la colección de guías de teléfono de Ed Victory. Tal como usted mencionaba antes, obra en su poder una auténtica de Varsovia, de donde eligió nombres al azar para sus personajes. Almacenar una selección arbitraria de guías telefónicas en un sótano es efectivamente un extraño modo de conmemorar los horrores de los campos de exterminio.

PA: Ed tiene sus razones. Después de Dachau, tuvo la sensación de que el mundo se había acabado.

IBS: Pero ¿por qué guías telefónicas?

PA: Porque contienen nombres de gente, de los vivos y los muertos, la lista de la raza humana. Quiere coleccionar a toda la humanidad en su archivo subterráneo. Una locura, lo sé, pero la pasión de Ed tiene sentido para mí. Proviene directamente de sus experiencias de la guerra.

IBS: Ed es todo un personaje. Desde luego, es invención de Sidney Orr, que tiene relaciones muy estrechas con sus protagonistas:

> En cuanto a Bowen, en cambio, lo hice distinto de mí; lo contrario de mí mismo, en realidad. Como soy alto, lo hice bajo. Soy pelirrojo, así que hice que fuese moreno. Calzo un cuarenta y cuatro, de manera que le di un cuarenta y dos. No me inspiré en ningún conocido (al menos conscientemente), pero una vez que terminé de perfilarlo en mi imaginación, me resultó asombrosamente verosímil, tanto que casi podía verlo entrar en el estudio y quedarse de pie a mi lado, mirando al escritorio con la mano en mi hombro y leyendo lo que estaba escribiendo..., viendo cómo le daba vida con la pluma. (27-28)

¿Sus personajes le resultan a usted tan reales como Bowen le parece a Orr aquí?

PA: Por regla general, sí. No sé si será señal de inmadurez mental, alguna especie de pensamiento mágico o simplemente un efecto del tiempo y la emoción que se invierte en gente que no es real. He escrito sobre esto en *Viajes por el Scriptorium*. Habitan dentro de ti de manera tan vívida que se convierten en personas, aunque no lo sean. Cuando leemos, son gente de verdad: personajes que alimentan nuestra imaginación y nos ayudan a entender el mundo.

IBS: Aunque, en realidad, su sitio esté entre las cubiertas de un libro o dentro del cráneo de alguien. Igual que muchos personajes atrapados en espacios reducidos, encerrados en habitaciones vacías, inmovilizados en tumbas. Es una imagen muy sólida.

PA: Creo que es algo que me viene impulsando desde que empecé a escribir. Si echa un vistazo a mis primeros poemas..., de eso es de lo que tratan. Mi primera recopilación (que nunca llegó a publicarse) se titulaba *Cautivos*. Luego vino *Escritura mural*,[54] título que se refiere al hecho de que se puede estar a uno u otro lado de la pared: incluido o excluido, como hemos dicho en relación con *La música del azar*. Pensaba sobre todo en los muros que rodean a una persona como metáfora de la conciencia, el modo en que los pensamientos nos atrapan dentro de nosotros mismos. Me interesa la tentativa de representar eso, físicamente, en imágenes. O, para decirlo de nuevo: «El mundo está en mi cabeza. Mi cuerpo está en el mundo».

BROOKLYN FOLLIES (2005)

«Un escape de la realidad norteamericana»

IBS: *Brooklyn Follies* es compleja, está repleta de alusiones y parece sumamente sencilla. Está ambientada en su propio vecindario justo antes de que el desastre del 11 de septiembre cambiara el mundo, con un elenco de interesantes personajes: el narrador enfermo, su grupo de amigos, todos los cuales son gente corriente que sobrelleva sus padecimientos y tribulaciones cotidianas, la bella y perfecta madre, aunque ligeramente obtusa, el sobrino con sus obsesiones literarias y sus sueños de escape de la realidad norteamericana del momento. El libro es especialmente crítico con el clima político en torno a las elecciones de 2000 y adopta una perspectiva muy sombría sobre las sectas cristianas fanáticas. Y al mismo tiempo es uno de sus libros más divertidos.

PA: *Brooklyn Follies* es el único libro que deliberadamente me planteé escribir como una comedia. Pero con comedia no quiero decir farsa. Los personajes sufren y, desde luego, el libro tiene una conclusión muy negra: termina cuarenta y seis minutos antes de que el primer avión se estrellara contra el World Trade Center el 11 de septiembre de 2001. Quería hablar de la vida en Nueva York antes de esa fecha. De lo afortunados que éramos con nuestros pequeños problemas, dolores, sufrimientos y penas: las cosas que nos hacen humanos. Llega entonces el cataclismo y borra todas nuestras preocupaciones triviales. No dejaba de pensar en algo que Billy

Wilder dijo una vez: «Si te sientes bien contigo mismo y con el mundo, es el momento de escribir una tragedia. Pero cuando estés con el ánimo por los suelos, escribe una comedia». Y así estaba yo por, bueno, por casi todo cuando escribí *Brooklyn Follies*, no sólo por el 11 de septiembre, sino también por la Administración Bush, las elecciones de 2000 y la gestación de la guerra de Irak: el sangriento desastre norteamericano. Necesitaba contemplar la vida desde otro ángulo.

IBS: Sí, aquí hay una ligereza que los críticos han percibido como una nueva vía en su obra o un regreso a la narración pura. Una cosa que he aprendido en nuestras conversaciones es que lo que resulta fácil de leer suele resultar bastante problemático, muy difícil de escribir, y por eso me preguntaba si podría decirse eso de *Brooklyn Follies*.

PA: Fue un libro problemático. Había algo que no podía resolver, y cuando por fin me puse a escribirlo entre 1997 y 1998, la estructura estaba...

IBS: ¿Así que empezó a escribirlo *antes* del once de septiembre?

PA: Sí. Empezó siendo un libro completamente distinto. Pero ya hemos hablado de eso en nuestra conversación sobre *Tombuctú*. Una vez que acabé con Willy y Míster Bones, la estructura del libro se vino abajo, y ya no supe qué hacer con él. Tenía a Tom y Aurora, Harry y Rufus, la B. M. P., pero ya no sabía qué hacer con ellos. Así que todo fue al cajón durante unos cuantos años. Hasta que se me ocurrió utilizar a Nathan como narrador no fui capaz de juntar de nuevo a los personajes y montar una historia con ellos.

IBS: Todo gira alrededor de él.

PA: Sí, pero el libro no se detiene mucho en Nathan. Es sobre la gente que lo rodea. La de Nathan es una especie de historia de resurrección: se sobrepone al divorcio, al cáncer, a una fase de amarga indignación y a la

sensación general de que se le ha acabado la vida. Poco a poco va encontrando una forma de vivir, nuevos amigos, nuevos amores: un modo de reincorporarse al circo humano.

IBS: Igual que Sidney en *La noche del oráculo*. Es decir, en estos últimos años se ha centrado a menudo en personajes maltrechos.

PA: Es cierto. Son toda una serie. De un modo u otro, todos esos personajes están en declive.

IBS: Enfermos y envejeciendo.

PA: Una cosa u otra, o las dos, supongo. Pero dejando eso aparte de momento, hablemos de los granujas y las personas de fiar. En su mayor parte, los protagonistas de mis libros son de fiar, buscadores serios. No es gente que cometa delitos. Poseen integridad moral. Luego están los granujas como Pozzi en *La música del azar*, Willy en *Tombuctú* y Walt en *Mr. Vértigo*. En *Brooklyn Follies*, Nathan es algo granuja, pero también es un hombre maduro con un pasado que va arrastrando por ahí su carga acumulada. Piense en el capítulo titulado «Sobre granujas». Creo que es fundamental para entender el libro, aunque a primera vista no parezca muy importante. Como recordará, Nathan y Tom discuten sobre Jacob y Esaú.

> El malo gana, y Dios no lo castiga. No me parecía justo. Y sigue sin parecérmelo.
>
> —Pues claro que es justo. Jacob tenía pasión por la vida, mientras que Esaú era un tarado. De buen corazón, de acuerdo, pero un cretino. Si tienes que elegir a uno de los dos para que conduzca a tu pueblo, te decidirás por el luchador, por el que demuestra ingenio y astucia, por el que posee la energía necesaria para superar los obstáculos y salir victorioso. Preferirás al individuo fuerte e inteligente antes que al bueno y débil.

—Eso es una verdadera brutalidad, Nathan. Sólo con llevar tu argumento un poco más lejos, podrás decirme que Stalin fue un gran hombre al que debe venerarse.

—Stalin era un rufián, un asesino psicótico. Yo estoy hablando del instinto de supervivencia, Tom, de la voluntad de vivir. Prefiero mil veces un granuja astuto a un beato inocentón. El granuja quizá no actúe siempre conforme a las normas, pero tiene temple. Y mientras haya un hombre de temple, habrá cierta esperanza para el mundo. (68)

Ésa es la fuerza cómica que impulsa la historia.

IBS: Así que «el malo gana», pero en su obra los malos sólo ganan cuando han sufrido y desarrollado cierta medida de integridad.

PA: Malos con integridad. Me gusta eso. *Brooklyn Follies* es un poco inhabitual en mí, pero sólo un poco, porque en cierto modo se asemeja al guion de *Smoke*. Un grupo de gente corriente en un barrio de Brooklyn, las penalidades de la vida, la adquisición de nuevas amistades, nuevas alianzas, nuevos amores, un trabajo de conjunto que trata de varios personajes a la vez. Mis dos comedias. Una, un libro; la otra, una película.

IBS: ¿Hay referencias autobiográficas? ¿El ataque al corazón de Nathan, que resulta ser una inflamación de esófago?

PA: Sí, eso es algo que me había pasado a mí. ¿Qué más? La B. M. P. [55] se basa en una persona real. Cuando mi hija Sophie era pequeña, solía llevarla a pie al colegio de la calle Carroll todas las mañanas, y —tal como describo en el libro— todos los días había una mujer joven y encantadora sentada en los escalones de entrada de su casa con sus dos hijos pequeños, esperando al autobús escolar. Nunca hablé con ella, pero la veía todas las mañanas, cinco días a la semana durante varios años. Parecía tan cómoda con sus hijos, tan profundamente en armonía con ellos que empecé a

llamarla la «Bella Madre Perfecta», y en ella basé el personaje de la B. M. P. Como he dicho, no conozco en absoluto a la persona real, pero ocurrió algo extraño cuando escribía el libro. Por entonces, Sophie asistía a otro colegio, de modo que hacía años que no veía a la B. M. P. Entonces, en el día mismo en que la introducía en el libro, salí a almorzar y la vi andando por la calle.

IBS: Asombroso.

PA: Allí estaba, dirigiéndose al metro, ataviada con un bonito vestido y zapatos de tacón alto, con un aspecto despampanante. Me dieron ganas de echar a correr y decirle: «Acabo de empezar a escribir algo sobre un personaje inspirado en usted». Sin duda habría pensado que estaba loco. Nunca la he vuelto a ver.

IBS: Eso es muy extraño.

PA: Qué otra cosa podría considerarse autobiográfica en este libro...

IBS: Pues todo el escenario, supongo. Es decir, es aquí mismo, en esta parte de Brooklyn, ¿no? Pienso en la descripción de casas y calles. Para mí, parecen sacadas directamente de su barrio.

PA: Es cierto. También está la historia que tomé prestada de Siri:

> Un domingo por la mañana, entré en una atestada delicatessen con el absurdo nombre de La Bagel Delight. Iba a pedir una rosquilla con canela y pasas, pero se me trabó la lengua y me salió *una rosquilla con qué pasa*. Sin inmutarse, el joven que estaba detrás del mostrador contestó: «Lo siento, de ésas no nos quedan. ¿Qué le parece *una rosquilla con guasa*?». (11-12)

Eso le pasó realmente a ella. Algunos restaurantes existen de verdad y otros son inventados. La Bagel Delight (lo crea o no) es real.

IBS: ¿Qué hay del Hotel Existencia? En cuanto a inventar nuevos establecimientos, menudo sitio es el Hotel Existencia de Harry, un mundo elegante de fantasías eróticas, aunque en sus inicios fuese «un refugio para niños perdidos» (122). ¿Hay un eco de la Residencia Woburn de *El país de las últimas cosas*? Después de todo, el doctor Woburn convirtió su casa en un cobijo para enfermos y vagabundos, un lugar donde refugiarse:

> Si no podía salvar a miles, decía, tal vez podría salvar a cientos, y si no, quizá a veinte o a treinta. (*El país de las últimas cosas*, 147)

PA: Pero la Residencia Woburn es un sitio real; real en la ficción, esto es. El Hotel Existencia de *Brooklyn Follies* es una fantasía, una utopía... en la ficción. Es el mundo ideal, el mundo soñado. Todo el mundo tiene el suyo. El trabajo de Tom para la universidad sobre el *Walden* de Thoreau y las tres piezas de Poe es importante en ese sentido. El paisaje ideal, la casa ideal, la habitación ideal, que para los dos escritores significaba un lugar donde pensar y trabajar, un escape de la realidad norteamericana.

IBS: En *Brooklyn Follies* es un lugar donde se salva a los niños, entre otras cosas. Es un sitio que ofrece seguridad.

PA: Era en plena Segunda Guerra Mundial, y Harry sólo tenía diez años. El hotel se inspiraba en historias que había leído sobre niños refugiados en Europa. Pero tiene razón, el Hotel Existencia siempre da una sensación de seguridad y protección. O, en sus fantasías adolescentes, excitación erótica.

IBS: Eso es cierto. Dice Harry: «Era un refugio, un mundo que podía visitar en mi imaginación. De eso es de lo que estamos hablando, ¿no? Evasión» (122). «Todo el mundo tiene uno», prosigue.

PA: Sí, «cada Hotel Existencia es distinto de todos los demás» (126).

IBS: Así que la cuestión es si usted tiene su propio «Hotel Existencia». ¿Es que sus libros quizá procuran esa especie de refugio?

PA: Siempre me ha parecido interesante pensar en mundos perfectos, observar la viciada realidad e imaginar formas de mejorarla. Es decir, ¿cómo quisiera uno que fuese el mundo si tuviera el poder de rehacerlo? Aunque sólo fuera por eso, es una excelente pregunta que hacer si uno quiere conocer la postura política de alguien. Por favor, señor, descríbame su mundo perfecto.

IBS: También hay una versión rural del Hotel Existencia: el Chowder Inn.

PA: Ah, también debería mencionar que Stanley Chowder se basa en una persona real.

IBS: ¿De Vermont?

PA: Sí. Un hombre que vivía en nuestra calle y que siempre estaba cortando el césped. Su mujer y él pensaban convertir su casa en una pensión, pero entonces ella murió, de repente, y el pobre hombre cortaba el césped para sobrellevar su dolor. No era viejo, unos sesenta, aún vigoroso, pero se sentía solo. Hablamos con él unas cuantas veces. Dijo que le gustaba ir a jugar a Atlantic City. Ésa era ahora la gran aventura de su vida: el juego. Luego volvía... y seguía cortando el césped. Así nació el personaje de Stanley Chowder.

IBS: En su obra ha vuelto a la campiña de Vermont unas cuantas veces. [56] La naturaleza, o el mundo natural, influye en los nombres que eligió

para los personajes de *Brooklyn Follies*: Wood (Madera), Flora, Aurora, Bright (Claro), Dunkel (Oscuro), Glass (Vidrio), Marina.

PA: Brightman-Dunkel resulta evidente. Una nueva personalidad. Un exdelincuente que intenta emprender una nueva vida.

IBS: ¿Flora, Marina?

PA: No sé. Probablemente habría algo en el aire; o en el agua de beber.

IBS: ¿Así que no hay razón?

PA: Probablemente no. Aunque Nathan hace un chiste: «[P]odríamos abrir un estudio de arquitectura y llamarnos Wood, Glass y Steel. [...] Madera, vidrio y acero».

IBS: Contrariamente a lo que ocurre en la mayor parte de su obra, *Brooklyn Follies* no desafía las convenciones literarias.

PA: Estaba empeñado en escribir una narración más tradicional, y a los efectos de una novela cómica, creo que es mejor ser razonablemente directo. En ese libro quería establecer cierta sencillez de tono. En función de los elementos narrativos, los impulsos hallan diferentes medios de expresión. En el relato, el enfoque debía ser franco y sin rodeos, principalmente porque el narrador, Nathan, es esa clase de persona. No se muestra muy reflexivo. Es directo y en ocasiones bastante grosero. El estilo del libro constituye un reflejo de su carácter.

IBS: Los títulos de los capítulos forman también parte integral de este particular tejido narrativo, ¿verdad? Algunos son verdaderamente graciosos.

PA: Siempre me han encantado los títulos de los capítulos en las novelas del siglo XVIII y XIX, y, sí, espero que resulten graciosos: «La sorpresa del banco de esperma», «¿Calle Hawthorn o calle Hawthorne?», «Volando al Norte» (una referencia, por cierto, al poema «Riding Westward» —«Cabalgando al oeste»—, de John Donne). ¿Qué más? Trato de recordar. «Adiós a la corte.» Es el título de un poema de Sir Walter Raleigh. «Nuestra niña, o marchando una Coca-Cola.» «Marchando una Coca-Cola» era una frase de un anuncio televisivo en los setenta u ochenta. «Llaman a la puerta.» «Chanchullos.»...

IBS: ¿Así que se divirtió escribiendo este libro?

PA: Sí, fue divertido.

IBS: ¿Le levantó el ánimo?

PA: Sí, mientras lo escribía, pero luego, por supuesto, volví a casa y leí el periódico *[risas]*.

IBS: Y no todo es comedia, como dijo antes. Entreteje una subestructura de referencias y alusiones. La historia de Kafka sobre la muñeca tiene mucha importancia, en realidad es clave en el libro, ¿no?

> Para entonces, claro está, la niña ya no echa de menos a la muñeca. Kafka le ha dado otra cosa a cambio, y cuando concluyen esas tres semanas, las cartas la han aliviado de su desgracia. La niña tiene la historia, y cuando una persona es lo bastante afortunada para vivir dentro de una historia, para habitar un mundo imaginario, las penas de este mundo desaparecen. Mientras la historia sigue su curso, la realidad deja de existir. (182-183)

PA: A propósito, parece que la anécdota de Kafka es una historia real. Intentaron localizar a la niña. No la encontraron. Lo que no disminuye el poder de la historia, desde luego. Es muy conmovedora.

IBS: Así que se las arregló para aparecer en su libro.

PA: Porque Tom tiene la cabeza llena de esas cosas —una inagotable provisión de desechos útiles e inútiles—, porque es un hombre de letras hasta la médula.

IBS: En *Brooklyn Follies* hay una especie de disonancia entre lenguaje y cuerpo. O sea, es como si el movimiento cinético fuera más elocuente que el lenguaje. Por ejemplo, cuando llega Lucy y se niega a hablar, Nathan se da cuenta de que

> debería haber comprendido que el lenguaje no es un vehículo de comunicación más eficaz que los gestos y movimientos de cabeza. (217)

PA: Sí, a veces un movimiento de cabeza es más que suficiente.

IBS: El otro día hablábamos de *El libro de las ilusiones*, donde el silencio es un importante generador de significado. Aquí, el silencio pasa a ser una forma de sacrificio.

PA: Estaba pensando en el ciego fanatismo religioso que últimamente se ha extendido tanto en Estados Unidos. En vez de investigar una secta existente, decidí inventarme la mía. Lo consideré más interesante. El reverendo Bob está provocando un brutal proceso de desposesión en su congregación; y lo primero que desaparece es el lenguaje.

IBS: Y el marido de Aurora, David Minor, se lo traga.

PA: David actúa con buena intención, pero tiene una fe ciega que lo lleva a cometer actos de tremenda crueldad. Aunque hay que darle crédito. Al final se retracta y permite que Aurora se divorcie de él.

IBS: Afortunadamente.

PA: David es un alma perdida, y encuentra consuelo en su devoción por el reverendo Bob, que, por supuesto, resulta ser un charlatán, un hombre perverso con la idea fija de follarse a la bella Aurora.

IBS: Aurora es bella, en efecto, y al igual que los demás personajes femeninos de la novela, Lucy, Rachel y Honey, también es un personaje complejo. Nancy, la B. M. P., algo menos, creo yo. Es demasiado buena para ser verdad, ¿no?

PA: En realidad, no. Bella, sí, pero cuando la conoce, Nathan descubre que es bastante estúpida, un tenue brote de esa variedad de paparruchas New Age. Dulce y amable, pero decepcionante en otros aspectos.

IBS: Sí, no es muy inteligente. Claro que sólo la vemos desde la perspectiva de Nathan.

PA: Es el que cuenta la historia.

IBS: Tal vez no sea un narrador muy digno de confianza. Ahí tiene, por ejemplo, la descripción de su propia hija, Rachel:

> [C]omo digna hija de su madre, raro es el día en que dice algo que no sean lugares comunes: todas esas frases manidas e ideas trilladas que saturan los vertederos del saber contemporáneo. (8)

PA: Se muestra injustificadamente crítico con ella. Probablemente porque cada vez que la mira, ve a su exmujer, a quien odia tanto que ya no puede ni escribir su nombre. Durante gran parte del libro se refiere a ella como «Nombre Borrado». Afortunadamente, Nathan cambia, y su reconciliación con Rachel es crucial en el desenlace de la historia.

IBS: Sí, disipa el sombrío estado de ánimo de la primera frase —«Estaba buscando un sitio tranquilo para morir» (7)—, y con las nuevas relaciones que entabla con los demás personajes femeninos, su vida mejora considerablemente: Lucy, Aurora...

PA: Y Joyce, no olvidemos a Joyce. Todas esas mujeres. Tom consigue a su Honey, pero Nathan está rodeado de mujeres, y creo que vivir en ese mundo femenino le sienta bien.

IBS: Hemos mencionado la dimensión religiosa cristiana en *Brooklyn Follies*, pero también hay una perspectiva interesante sobre el judaísmo, cuando Nathan explica su sentido del judaísmo al marido de Aurora, el extremista cristiano:

> Todos los judíos son ateos. Menos los que no lo son, claro está. Pero yo no tengo mucho que ver con ellos. (295)

Ahí hay mucho humor. ¿«Todos los judíos son ateos»? ¿De dónde sale eso?

PA: No lo sé. En su mayor parte, los judíos son ateos, ¿no es verdad? El judaísmo, por lo que a mí respecta, es la única religión occidental a la que se puede pertenecer sin creer en Dios.

IBS: Eso es precisamente lo que dicen algunos de los pensadores judíos más interesantes: el ateísmo puede formar parte del hecho de ser judío.

PA: Entonces está usted de acuerdo conmigo.

IBS: Lo estoy, y tiene razón, desde luego, en que una de las principales diferencias entre cristianismo y judaísmo tiene que ver con las concepciones del ser divino. Para los judíos, la divinidad es mucho más opaca. Aquí es infinitud, sus sagradas escrituras...

PA: Y sus leyes. El judaísmo se refiere a la vida humana, a cómo organizar la vida.

IBS: Por lo que yo sé, ni siquiera los judíos más devotos pueden tener relación directa con la divinidad.

PA: Exacto, no se puede hablar con Dios de la forma en que presuntamente lo hacen con Jesucristo los cristianos renacidos.

IBS: Para el judío, la forma de acercarse a Dios es mediante las sagradas escrituras. Todo está en el Libro. El Libro es la puerta. La adoración es exégesis: hay que interpretar, discutir, leer entre líneas. En realidad, todo depende de lo *acertadamente* que leamos. ¿No es fascinante?

PA: Bueno, ésa es la tradición hebraica, ¿no? Mucha discusión, mucho desacuerdo, pero muy poca certidumbre.

VIAJES POR EL SCRIPTORIUM (2006)

Un oscuro día de amnesia: «El escritor reescrito»

IBS: Como dijo usted el otro día cuando hablábamos de *La noche del oráculo*, *Viajes por el Scriptorium* es en esencia un libro sobre la relación entre el autor y sus personajes. Es también una historia sobre un anciano que al despertar se encuentra en una especie de laboratorio sometido a un experimento o tratamiento que no alcanza a comprender. Tiene graves problemas tanto física como mentalmente: apenas puede andar, no está seguro sobre la correcta relación entre las palabras y los objetos que designan. Le sobrevienen infrecuentes destellos de memoria, y teme la venganza de ciertos personajes que han sufrido a sus manos. Pero allí está Anna Blume para cuidarlo. También reaparecen Fanshawe, Quinn, Marco Fogg, Benjamin Sachs y otros protagonistas de novelas anteriores. Todo se desarrolla a lo largo de un solo día.

PA: Por la razón que fuese, empecé a ver en mi cabeza la imagen de un anciano sentado al borde la cama, vestido con un pijama a rayas, calzado con zapatillas y las manos en las rodillas. No tenía idea de qué podía ser. La imagen seguía viniéndome, y cuanto más lo pensaba, más llegaba a sospechar que era una visión de mí mismo en la vejez, de muy anciano. Así

empezó la novela, partiendo de esa imagen. Ayer me dije: «Tardas años en pensar todos tus libros antes de escribirlos». Éste no. Fluyó de mí.

IBS: ¿Hay en esa extraña ambientación alguna influencia de la vida real?

PA: Como ha observado usted, el libro está dedicado al padre de Siri, y él es la inspiración de algunas cosas. Años antes de su muerte, le descubrieron un tumor en una pierna, y cuando se lo extirparon, caminar le resultaba casi imposible. Mentalmente seguía activo, aunque más o menos inmovilizado. Tenía enfisema, además, lo que es horrible, y eso restringía aún más sus movimientos. A pesar de todo siguió adelante con una serie de proyectos literarios —unas memorias personales y una historia de la familia —, sentado en el sillón ante su escritorio en su habitación de Minesota, una butaca con ruedas igual que la de mi libro. Otra cosa que viene de él es el chiste sobre el hombre que entra en un bar y pide tres copas. Me lo contó él, y lo utilicé como homenaje secreto al padre de Siri. Y también porque tiene una gracia espectacular.

IBS: ¿Se enteró de que se lo iba a dedicar? ¿Llegó a ver el manuscrito?

PA: No, ya se había muerto cuando empecé a escribirlo. En el libro hay también una referencia autobiográfica menor: el pequeño recuerdo que tiene Míster Blank de besar a la niña cuando están patinando sobre hielo en un estanque. Se remonta a cuando yo era muy joven, con diez u once años, probablemente. Cuando intenté besarla no tenía idea de lo que estaba haciendo. «¿Por qué quieres besarme?», dijo ella. Simplemente no era lo bastante mayor para entenderlo. Qué recuerdo tan penoso. Ésas son casi las únicas cosas íntimas de las que me puedo acordar.

IBS: ¿Podríamos afirmar que, en cierto sentido, hay una dimensión autobiográfica en el elenco de personajes de *Viajes por el Scriptorium*? Es

decir, todos son figuras imaginadas para otras novelas que ahoran resurgen de su obra previa, invocadas, en efecto, por su memoria —donde siguen viviendo— y reanimadas en este nuevo libro.

PA: Son mis personajes, desde luego. Lo que en cierto modo me convierte en Míster Blank. Aunque, por otro lado, yo no soy Míster Blank. Él no es consciente de haber escrito novelas, cree que ha enviado a personas reales a misiones peligrosas, de manera que realidad y ficción se solapan; aunque sólo sea dentro del mundo del libro. Sin embargo, no debemos olvidar que en todo esto también hay un aspecto humorístico. Además de cierto aire espeluznante.

IBS: Sí, es una narración sumamente intrincada. Lo que se refleja mucho en el modo en que se recibió la novela.

PA: Me ha dicho que hay un sitio web donde se han recogido críticas e interpretaciones contradictorias. Eso me interesa.

IBS: Ah, sí, *Open Letters Monthly* publicó un artículo que hacía una crítica de las reseñas.[57]

PA: Creo que es bueno que un libro pueda inspirar muchas lecturas diferentes.

IBS: Rara vez he visto tal diversidad de críticas como con *Viajes por el Scriptorium*. Unas afirman que es «una fábula sobre Guantánamo y la red de cárceles secretas de la CIA»; otras, que se trata de un «homenaje a Beckett» con «guiños a Kafka»; y otras que es un comentario elegantemente construido sobre la moderna condición humana en general.

PA: Probablemente haya algo de verdad en todas ellas. No lo de Beckett-Kafka, pero las demás lecturas son verosímiles. En cuanto a mí,

pensaba más que nada en la vejez y en que hay muchas personas inseguras de quiénes son y dónde se encuentran, viviendo en una especie de bruma. Intenté aprehender todo eso, pero por otro lado, desde luego, hay muchas más cosas, y, sí, en este libro hay explícitas referencias políticas. Al escribirlo tuve muy presente ese horror denominado «entregas extraordinarias»: una de las cosas más repugnantes y brutales que el Gobierno norteamericano ha hecho jamás. Y luego, alojada en mitad de la novela, está la historia sobre la «Confederación», escrita por un presuntamente joven John Trause, inspirada en mi reacción a la guerra de Irak. Los imperios necesitan un enemigo para unir a su pueblo. Si no existe enemigo real, hay que inventarlo.

IBS: A sus lectores también les intrigaba la reaparición de personajes de otras novelas suyas.[58]

PA: No dejaba de preguntarme: «¿Alguien que nunca haya leído nada de lo que he escrito podrá comprender *Viajes por el Scriptorium*?».

IBS: Eso es algo que también preguntan los críticos, y algunos de ellos argumentan que en realidad es una ventaja no haber leído sus otras novelas. Pero eso no es más que una opinión entre otras.

PA: En el fondo, no creo que importe. Ésa era la conclusión a la que llegué, en cualquier caso. El libro es una obra independiente. Aunque aluda a elementos que están al margen de ella, no hay por qué conocerlos. Y si se los conoce, tanto mejor, porque entonces se enriquecerá la lectura.

IBS: ¿De dónde salió la idea de revivir personajes de libros anteriores? ¿Es que sus historias, en cierto modo, no estaban acabadas?

PA: No sé. O no me acuerdo. Cuando comprendí que Míster Blank podría ser una versión imaginaria de mí mismo a una edad avanzada, eché

la vista atrás para ver lo que había hecho en la vida. El otro día hablábamos de esto. Principalmente, había inventado historias pobladas por gente imaginaria. Y tales personajes iban a sobrevivirme. Qué extraño pensamiento. Como explica el narrador, sin el autor

> no somos nada, pero la paradoja es que nosotros, seres puramente imaginarios, sobreviviremos a la mente que nos creó, porque una vez arrojados al mundo existiremos hasta el fin de los tiempos, y nuestras historias seguirán contándose incluso después de que hayamos muerto. (139)

IBS: Entiendo lo que quiere decir. El crítico de *The Guardian*[59] afirma que el propósito de *Viajes por el Scriptorium* «parece ser el de demostrar que, en ocasiones, el interior del cráneo de Auster puede estar sumamente repleto». ¿Podría ser exacta esa afirmación?

PA: Pues sí, está repleto.

IBS: Hemos hablado bastante del especial vínculo entre personajes masculinos en sus libros, pero aquí, desde luego, la relación más estrecha es la de Míster Blank y Anna Blume.

PA: Ella fue la primera a la que envió de «misión», y le tiene un profundo cariño. Igual que yo. Y ahora nos enteramos de que Anna fue la segunda mujer de David Zimmer, que murió de un ataque al corazón en *El libro de las ilusiones*, el mismo David Zimmer que esperaba tener noticias de ella en *El Palacio de la Luna*. Míster Blank envió a Anna a una peligrosa misión —al país de las últimas cosas— y ella sufrió mucho por eso. Pero ya lo ha perdonado, y gracias a ese perdón, es ella quien se ocupa de él ahora y lo trata con la mayor ternura. También está Sophie, que también le cae bien, pero es una relación diferente. No siente el mismo afecto intenso por ella;

aunque quiera tocarle los pechos *[risas]*. Sin humor, este libro estaría muerto. Sería imposible leerlo.

IBS: Cierto.

PA: Luego está Quinn. El bueno de Quinn vuelve a aparecer. Una y otra vez, Quinn vuelve a mis libros, cosa que ya hemos observado antes. Pero, por supuesto, siempre es un Quinn diferente. Éste dice: «Soy... su primer agente». También está el policía británico, Flood, que viene de *La habitación cerrada*. Originalmente, sólo se le mencionaba en una observación de pasada: no tiene vida.

IBS: Exacto. Aparece en el libro de Fanshawe, *El país de nunca jamás*, que es uno de esos libros geniales que jamás leeremos. Y así, es la invención de una invención: doblemente ficticio.

PA: En realidad, ni siquiera aparece como persona: sólo en virtud de un sueño. Ah, aquí está: «(la casa de Montag en el capítulo siete; el sueño de Flood en el capítulo treinta)» (*La trilogía de Nueva York*, 335).

Sólo entre paréntesis. Luego, aquí, en *Viajes por el Scriptorium*, dice Flood: «Sin ese sueño no soy nada, prácticamente nada». (60)

IBS: Es un papel muy pequeño, en efecto.

PA: Sí, la menor alusión posible.

IBS: Pero usted no lo ha olvidado, como es evidente.

PA: No. Pensé que sería interesante volver a traer al personaje más insignificante de todos los libros que he escrito. Hice de él un policía *cockney [risas]*.

IBS: *[Risas.]* Sin vida. Sólo un sueño imaginado por un escritor que, a su vez, es fruto de la imaginación de otro... ¡únicamente mencionado entre paréntesis! Tiene verdadera gracia.

PA: Dados esos antecedentes, está muy resentido, desde luego, y alberga malos designios en relación con el anciano.

> Juega usted con vidas ajenas y no asume la responsabilidad de sus actos. No voy a quedarme aquí sentado para aburrirlo con mis problemas, pero le considero a usted culpable de lo que me ha pasado. Creo sinceramente que usted es quien tiene la culpa, y por eso lo desprecio. (61)

IBS: A Flood y a los demás personajes transtextuales se los denomina «agentes». ¿Es que posiblemente ve su obra como una especie de «operación»? La ambientación aquí es casi de laboratorio: hay una cámara destinada a una observación de veinticuatro horas, y la narración está escrita en un tono muy clínico, científico.

PA: Es evidente que Míster Blank está sometido a alguna especie de tratamiento, un experimento de alguna clase que al parecer él mismo ha iniciado. De nuevo puede interpretarse esto de diversas maneras: podría ser un tratamiento geriátrico habitual, un método para recuperar o incluso revivir el pasado, o podría ser otra cosa completamente distinta. Ocurren algunas cosas misteriosas. Piense en todas las dificultades que tiene con las funciones más simples de su organismo; y con su mente.

IBS: Como inventor de todos esos apuros para sus protagonistas, ¿considera usted que posiblemente siente cierta preocupación por sus penalidades? ¿Se siente responsable de haberlos enviado a misiones difíciles y peligrosas?

PA: Bueno, eso es lo que hice. Esa pobre gente ha padecido mucho, algunos han muerto, han resultado heridos...

IBS: Y sufrido pérdidas. A veces, horribles.

PA: Sí, a todas esas personas tan distintas... les he hecho demostrar de lo que eran capaces, como suele decirse.

> Los puñeteros espectros, contesta Míster Blank. Han vuelto.
> ¿Espectros?
> Mis víctimas. Todos aquellos a quienes he hecho sufrir a lo largo de los años. Ahora me persiguen para cumplir su venganza. (89)

Si uno se lo tomara en serio, o para decirlo de otro modo, si se tratara de gente de carne y hueso, yo sería un verdadero monstruo. Sin embargo, parece que todo eso era necesario, en cierto modo. Es Sophie quien dice: «Hizo lo que tenía que hacer». No recuerdo dónde. ¿Sabe a lo que me refiero?

IBS: Sí, es cuando habla de su matrimonio con Fanshawe y nos enteramos de que ha tenido dos hijos... que se llamaban como usted, supongo: Ben[60] y Paul.

PA: *[Risas.]*

IBS: Antes decía usted que Míster Blank es y no es usted. Me preguntaba, habida cuenta del hecho de que su obra es objeto en todo momento de crítica e incluso de juicios, si a veces se siente observado como Míster Blank, que está sometido a un escrutinio continuo. Quizá usted mismo no lo esté, pero desde luego su obra se evalúa y se sopesa todo el tiempo a lo largo y ancho del mundo.

PA: Con lupa y microscopio. Es cierto. Nunca se me había ocurrido verlo de ese modo.

IBS: No tiene más que fijarse en lo que estoy haciendo yo *[risas]*.

PA: Entiendo. Bueno, es una interpretación interesante. Puede que haya algo de verdad en ella. Quizá sea ése el motivo por el que me vino la idea.

IBS: Si consideramos el primer párrafo:

> El anciano está sentado al borde de la estrecha cama, las manos apoyadas en las rodillas, la cabeza gacha, mirando al suelo. No sabe que hay una cámara instalada en el techo, justo encima de él. El obturador se acciona silenciosamente cada segundo, realizando ochenta y seis mil cuatrocientas instantáneas a cada rotación de la tierra. Aunque supiera que lo están vigilando, le daría lo mismo. Está como ausente, perdido entre los fantasmas que pueblan su imaginación mientras busca una respuesta a la pregunta que lo atormenta. (7)

PA: Sí, la cámara hace clic a cada segundo.

IBS: La cámara está en el techo, es decir, dentro de la habitación. Y por eso, desde luego, pensamos: «Ajá, hay alguien manejando esa cámara, alguien que está fuera observando lo que pasa dentro». Están vigilando a Míster Blank; como a Black en *Fantasmas*.

PA: Quería ver si era capaz de escribir algo que se limitara a un espacio reducido —algo sin geografía, por así decir—, un libro entero ambientado en una sola habitación.

IBS: Sí, da una especie de sensación claustrofóbica.

PA: De forma intencionada. Eso es precisamente lo que quería.

IBS: ¿Qué pasa con la puerta? El «eterno enigma de la puerta» (111). ¿Por qué no prueba a abrirla?

PA: Porque se le olvida, y además tiene miedo porque no quiere aceptar el hecho de que está encerrado; aunque esté de acuerdo con su confinamiento. Creo que la falta de coherencia en la actividad mental de Míster Blank se debe al efecto de los medicamentos que está tomando. Sus juicios son vacilantes, inseguros. Pierde el hilo de sus pensamientos. Y luego, el descubrimiento de los postigos echados en la ventana lo deja horrorizado. Después de eso está demasiado asustado para ocuparse de la puerta.

IBS: ¿Asustado de lo que podría encontrar?

PA: Exactamente.

IBS: Lo que descubre dentro de la habitación también le afecta. Fotos de personajes de sus novelas anteriores y de manuscritos que reconoce pero que es incapaz de recordar.

> Por la expresión de contrariedad que se apodera de sus rasgos mientras recorre esas frases con la vista, podemos estar casi seguros de que a Míster Blank no se le ha olvidado leer. Pero la cuestión de quién pueda ser el autor de esas frases sigue siendo una incógnita. (11)

PA: Esa historia, la historia dentro de la novela, es algo en lo que empecé a trabajar en la década de 1980. Resultó ser uno de esos proyectos para los que nunca encontré la forma de llevar a buen término. Pero nada se pierde nunca por completo, ¿verdad? Algo permanece en tu cabeza, y

fragmentos de algún trabajo anterior, inacabado, hallan su sitio en otro posterior. Hablamos de esto en relación con la historia de Nick Bowen en *La noche del oráculo*.

> Textos antiguos, escritos cuando tenía quince o veinte años. Todo sin publicar. Afortunadamente, debería añadir, pero al leer esas historias me encontré con una que no estaba nada mal. Sigo sin querer publicarla, pero si te la cediera, seguro que podrías recrearla y convertirla en una película. Puede que te venga bien mencionar mi nombre. (*La noche del oráculo*, 185)

Esa historia, originalmente uno de mis proyectos abandonados, que Trause da a Sidney en *La noche del oráculo*, se desarrolla luego en esta novela posterior *[risas]*. Sin ella, *Viajes por el Scriptorium* quedaría empobrecida. Se requiere ese texto desechado sobre otro encierro fuera de la habitación con objeto de dar al libro un poco de aire. Es una salida imaginaria al confinamiento.

IBS: Entiendo, sí, es lo único que apunta a algo más allá de la habitación.

PA: El subtexto político de la novela viene reforzado por la historia de Trause sobre ese país imaginario. De cuando en cuando, Míster Blank cree que lo retienen las autoridades del Gobierno por algo que ha hecho, pero que, por supuesto, no puede recordar.

IBS: Sí, ahí está el sentido kafkiano de paranoia.

PA: Además, este libro no es uno de esos rompecabezas en los que cada pieza encaja perfectamente con las demás. Es una serie de piezas diferentes con espacios entre ellas para que el lector los rellene por sí mismo.

IBS: *[Risas.]* Muy bien. Hablando del lector, su narrador se dirige directamente al público unas cuantas veces, por ejemplo, aquí:

> [C]omo bien sabe el lector, Míster Blank se pasa la mayor parte del tiempo con la cabeza en otra parte, perdido en un nebuloso territorio de seres fantasmales y recuerdos fragmentarios mientras busca una respuesta a la pregunta que lo atormenta. (23)

¿Quién narra el impasible relato, a veces casi científico, de cómo pasa el día Míster Blank en ese espacio cerrado? Alguien que lo estudia como a un ratón en una jaula. ¿Quién es el narrador, fríamente objetivo y radicalmente omnisciente?

PA: Hacia la conclusión del libro, descubrimos que el autor de *Viajes por el Scriptorium* es Fanshawe; no me pregunte qué significa N. R. Fanshawe nunca ha tenido nombre de pila. Aquí, es una de las personas que han estado observando a Míster Blank.

IBS: Ahí es donde la narración se pliega sobre sí misma y repite las primeras dos o tres páginas en una reiteración literal: «El anciano está sentado al borde de la estrecha cama».

PA: Sí, continúa a lo largo de un par de páginas hasta que:

> Al llegar a ese punto, Míster Blank no soporta seguir leyendo el texto, que no le hace ni pizca de gracia. En un estallido de rabia y frustración acumuladas, arroja el manuscrito por encima de su hombro con un violento giro de la muñeca, sin molestarse siquiera en darse la vuelta para ver dónde aterriza. Mientras las hojas revolotean por el aire y luego caen al suelo detrás de él, da un puñetazo en el escritorio y dice en alta voz: ¿Cuándo acabará este disparate? (139)

Luego la voz cambia, y es sin duda Fanshawe: «No acabará nunca. Porque Míster Blank ya es uno de los nuestros» (139), lo que significa que ahora es el personaje de un libro, «y por mucho que se esfuerce en comprender su situación, siempre estará perdido».

> Míster Blank es viejo y le fallan las fuerzas, pero mientras permanezca en la habitación con la puerta cerrada y los postigos echados en la ventana, jamás morirá, no desaparecerá, nunca será otra cosa que las palabras que estoy escribiendo en esta[61] página. (140)

IBS: ¿Queda ahora el autor subsumido, circunscrito o aprisionado por sus creaciones lingüísticas?

PA: Una de esas tres cosas, seguro. Es interesante que ahora podamos predecir qué pasará porque está escribiendo la historia:

> Dentro de poco, una mujer entrará en la habitación y le dará la cena. Aún no he decidido quién será esa mujer, pero si no pasa nada y todo va bien hasta entonces, enviaré a Anna. Eso hará feliz a Míster Blank, y a decir verdad puede que ya haya sufrido bastante por un día. Anna dará de cenar a Míster Blank, luego lo lavará y lo acostará. Míster Blank permanecerá despierto en la oscuridad un rato, escuchando los gritos de los pájaros en la lejanía, pero luego acabará sintiendo cierta pesadez en los ojos, y cerrará los párpados. Se quedará dormido, y cuando despierte por la mañana, el tratamiento empezará de nuevo. Pero por ahora sigue siendo el día que siempre ha sido desde la primera palabra del presente informe, y ha llegado el momento en que Anna bese en la mejilla a Míster Blank y lo arrope bien en la cama, y en este preciso instante ella se incorpora y empieza a andar hacia la puerta. Que duerma bien, Míster Blank.
>
> ¡Fuera luces! (185; párrafo final)

IBS: ¿De modo que el foco narrativo sigue oscilando entre sujeto y objeto?

PA: Es como espejos que se alejan. Todo está contenido en todo lo demás. A la vez dentro y fuera. ¿Recuerda el *Sartor Resartus* de Thomas Carlyle, «el sastre *sastreado*» o «el sastre remendado»? Bueno, pues aquí supongo que podríamos decir que estamos ante «el escritor reescrito».

IBS: Sí, los pasajes que acaba de leer son radicalmente autorreflexivos. Suscitan cuestiones que sus lectores e intérpretes lógicamente se plantean: ¿existe ahora el autor, existe Míster Blank únicamente en el libro? ¿Está cada vez más envuelto en ficciones dentro de capas de ficción?

PA: Sí, porque lo que se tiene en definitiva es el libro: éste es el libro. Y éste es el único sitio donde puede estar ahora.

IBS: ¿Aunque la página sólo sea bidimensional, hecha de tinta y papel? El resto se deja a la interpretación del lector, ¿no es así? Los personajes tienen vida, las imágenes aparecen a medida que se va leyendo...

PA: Tinta y papel conforman un mundo tridimensional en nuestra imaginación. Pero en el fondo, los libros son sólo papel.

IBS: Sí, entiendo por qué le intriga a usted la idea de que los seres imaginados hechos de tinta y papel sobreviven a la gente de carne y hueso. En *Viajes por el Scriptorium* las palabras son más sólidas que el cuerpo. Y hablando de palabras, juega usted con la relación entre lenguaje y mundo concreto: al comenzar el día se corresponden, pero después —igual que en *El país de las últimas cosas*— la palabra se divorcia del objeto que debe nombrar.

> La de la pared dice ahora SILLA. En la lámpara, ahora se lee BAÑO. En el sillón pone ESCRITORIO. (113)

PA: Alguien le ha cambiado las etiquetas.

IBS: Esa «operación cambio» sorprende y altera a Míster Blank, que trata desesperadamente de entender lo que ha pasado:

> Ha sufrido un ataque o una lesión cerebral de algún tipo; se le ha olvidado leer; le han hecho alguna faena. (113)

PA: Es otra vez la gente que participa en el experimento. Otra prueba.

IBS: ¿Qué es lo que se evalúa?

PA: Si aún es capaz de entender y creer en la coherencia de un mundo en el que las cosas tienen un solo nombre: que «mesa» sólo puede ser una mesa. No es una cama. Si de pronto se convierte en una cama, entonces todo el orden se derrumbaría. El lenguaje se desintegraría en un caos, y Míster Blank se rebela contra eso. Está horrorizado.

IBS: Sí, de manera no muy diferente a la de Stillman padre en *Ciudad de cristal*, Míster Blank lucha por volver a ordenar significantes y significados. Es un trabajo duro, se rompe tres uñas al hacerlo y, como consecuencia, sufre un acceso de náuseas. ¿Hay una relación estrecha, en este libro, entre mecanismos lingüísticos y digestivos: entre movimientos oracionales y movimientos de vientre?

PA: «Movimientos oracionales y movimientos de vientre.» *[Risas.]* Eso tiene gracia.

IBS: *[Risas.]* ¿Y su amnesia?

PA: Tiene algunas breves oscilaciones de memoria. Por ejemplo, recuerda tener a un niño en brazos: ¿su hijo, quizá? No está seguro, pero cree que sí. Luego no puede recordar quién puede haber sido ese niño. Es la borrosa impresión de la demencia que a mí me interesaba captar; no en términos médicos, sino de algún modo interno. Sé que es un libro extraño. Puede que se lea por sí solo, pero quizá tenga más sentido si se lee como primera parte de un díptico. El otro es el libro siguiente, *Un hombre en la oscuridad*.[62]

UN HOMBRE EN LA OSCURIDAD (2008)

Una noche de insomnio: enfrentándose al pasado

IBS: *Un hombre en la oscuridad* abarca toda la vida adulta de su insomne protagonista en una sola noche. Es una composición compleja de historias entrelazadas a diversos niveles de realidad narrativa. En la historia principal, August Brill pasa otra noche en blanco analizando escenas de películas y contándose a sí mismo la historia de una guerra civil en una Norteamérica paralela, en parte para conjurar el horror —inmerso en el núcleo del libro— de la guerra real en Irak, que tiene aterrorizada a su familia. El libro gira en torno al punto de divergencia entre las dos historias de la novela: una ambientada en la Norteamérica «real», la otra en un Estados Unidos alternativo «que no ha vivido el 11 de septiembre ni la guerra de Irak» (63). Brill, aquí, se encuentra en un paraje muy sombrío, y deja a su protagonista en otro aún más sombrío.

PA: Como dije ayer, este libro es compañero de *Viajes por el Scriptorium*. Aunque las dos novelas son muy diferentes, las circunstancias son idénticas. En ambos casos, el protagonista es un anciano impedido o maltrecho y por tanto inmovilizado. Ninguno de los dos sale de la habitación. *Viajes por el Scriptorium* se desarrolla en el curso de un día; *Un hombre en la oscuridad* ocurre a lo largo de una noche.

IBS: En contraste con *Viajes por el Scriptorium*, hay acción e interacción entre personajes «reales» que llevan vidas «reales», por decirlo así.

PA: Además, está ambientada en un espacio identificable: una casa en Vermont. Sabemos que la dueña de la casa es la hija del narrador, sabemos que ahora su nieta está viviendo allí y que él, August Brill, padece de insomnio. Pasamos una noche con él mientras está tumbado a oscuras inventándose historias para pasar el tiempo. Toda clase de historias: cómicas, de aventuras, continuaciones de novelas que ha leído. Comprendemos que así es como suele pasar el tiempo mientras el resto de la familia duerme. En esa noche en concreto, se cuenta una historia sobre alguien llamado Owen Brick. También juguetea con otras historias. Entonces Katya, su nieta, llama a la puerta, entra y desde ese momento la narración da un giro brusco. El resto del libro es diferente. Me daba cuenta de que era una forma radical e incluso arriesgada de construir una historia, pero el cambio funciona como una especie de bisagra, y la narración dentro de la narración, pese a su extensión, pone de relieve la historia principal.

IBS: La historia que Brill se inventa esa noche en particular gira alrededor de cuestiones políticas. Trata sobre una guerra civil en una Norteamérica alternativa.

PA: En *Brooklyn Follies* se habla un poco de las elecciones presidenciales de 2000. En esta novela, la historia de la guerra civil se inspira en esas elecciones. He de decir que lo que pasó entonces me horrorizó y me indignó. Creo que es uno de los momentos más oscuros de la historia norteamericana. Unas elecciones que se escamotearon a plena luz del día. Todo el mundo pudo ver cómo ocurría. El Tribunal Supremo de Estados Unidos emitió un fallo en absoluta contradicción con todos los precedentes jurídicos cuando invalidó la resolución del Tribunal Supremo

de Florida. Por derecho, debía haber devuelto el asunto a Florida, lo que habría conducido a un recuento en todo el estado. Lo que hizo el Tribunal Supremo fue «legalizar» un golpe de Estado ilegal en favor de Bush. Gore había ganado las elecciones, y los republicanos se las arrebataron. Lo que me sorprendió, como ciudadano de este país, fue que no hubiera más indignación por parte del público. Al fin y al cabo, casi era una declaración de guerra de la mitad del país contra la otra. Al Gore se encontró en una situación difícil, lo reconozco, pero no debería haberse resignado. Debería haber luchado. Debería haberse opuesto aunque sólo hubiera sido por una cuestión de principios.

IBS: Sí, fue algo casi incomprensible, sin duda desde la perspectiva de alguien de fuera.

PA: Aquello significó que tuvimos ocho años a Bush; a Bush, que tanto daño ha hecho a este país. Me pasé los ocho años de su presidencia hirviendo de cólera. No podía creer que hubiéramos permitido que ese hombre asumiera el cargo e hiciera todas las cosas horribles que hizo. Estados Unidos se encontraba al borde de la ruina cuando Obama fue elegido. Perdíamos ochocientos mil puestos de trabajo al mes. ¡Cada mes! El país se encontraba en caída libre. Ésas fueron las catastróficas consecuencias de las políticas de Bush. Por no hablar de la guerra de Irak, que constituyó el mayor error táctico de la historia norteamericana. Entre ocho y nueve años de guerra... ¡para nada! ¿Porque Irak tenía armas de destrucción masiva? No, no las tenía. ¿Porque Saddam Hussein estaba en cierto modo conchabado con Osama bin Laden? No, no lo estaba. Todas las justificaciones que presentaron eran falsas. Que la gente se tragara aquellas mentiras y no reaccionara... sencillamente resulta incomprensible. La historia de Brick, insertada en la narración principal de *Un hombre en la oscuridad*, nació de mi rabia, de mi frustración. En el mundo imaginario de Brill, la gente está indignada, y desencadena una guerra civil:

Esto es Norteamérica, y Norteamérica está luchando contra Norteamérica.

Pero ¿de qué habla?

De guerra civil, Brick. ¿Es que no te has enterado de nada? Éste es el cuarto año. Pero ahora que has aparecido, todo se acabará enseguida. (17)

IBS: Y entonces, ¿es que Brill está inventándose una especie de contra-historia?

PA: La historia se va haciendo cada vez más compleja a medida que él va participando más a fondo en ella. Es incapaz de distanciarse de lo que está contando, y por tanto empieza a cuestionarse su papel como inventor de ese mundo imaginario: si él es el creador de la historia en la que se desarrolla la guerra, lógicamente hablando, la única forma de que acabe la contienda es que él mismo sea eliminado. En un plano de la ficción, la gente que quiere acabar con la guerra reclutará al personaje imaginario, Brick, para que cruce la línea, pase al mundo «real» y mate a Brill. Pero, por supuesto, eso conduce a un callejón sin salida: no se puede ir de un lado para otro entre los diversos planos de realidad (narrativa). Y así, Brill acaba renunciando y mata a su protagonista, y ahí concluye todo. Ha vuelto a complicar las cosas hasta tal punto que no hay solución posible. Se harta de ese juego psicológico y quiere pensar en otra cosa. La historia de aventuras, la «contra-historia» especulativa le ha servido durante unas horas, pero ahora tiene que pasar a la siguiente. Entonces lo interrumpe Katya, y la narración da un giro en ángulo agudo. Ahora están los dos acostados en la cama, hablando de la vida y el matrimonio de él. Ella quiere saberlo todo. De manera que se ve obligado a abandonar sus ficciones y a afrontar su propio pasado.

IBS: Así que tenemos historias dentro de la historia con una distinción perfectamente clara entre las narrativas de primero, segundo y tercer orden,

y, al igual que en *Viajes por el Scriptorium*, ha sido posible pasar de un nivel ontológico a otro: de un mundo a otro de ficción. Lo que diferencia a las dos novelas de, digamos, *La noche del oráculo*, es que aquí los personajes son plenamente conscientes de que sólo existen en la imaginación de su creador:

> Y también lo ha imaginado a usted. ¿Es que no lo entiende? Ésta es su historia, Brick, no la nuestra. Ese anciano lo ha creado para que usted lo mate a él..., y todas las noches Brill se queda despierto en la oscuridad, tratando de no pensar en su pasado, inventando historias sobre otros mundos. (85-86)

PA: Eso se dice cuando Frisk y Brick discuten la teoría de Giordano Bruno sobre la infinita pluralidad de los mundos.

> No hay una sola realidad, cabo. Existen múltiples realidades. No hay un único mundo. Sino muchos mundos, y todos discurren en paralelo, mundos y antimundos, mundos y sombras de mundos, y cada uno de ellos lo sueña, lo imagina o lo escribe alguien en otro mundo. Cada mundo es la creación mental de un individuo. (83)

Brill está tratando de salir del punto muerto de su historia. Una vez más se ve frente a un problema de incoherencia, de manera que busca un rodeo considerando el concepto de múltiples mundos.

IBS: De modo que, en cierto sentido, su protagonista, Brill, está especulando sobre las estructuras narrativas que usted emplea. Aquí, al igual que en *La noche del oráculo*, tiene usted unos mundos ficticios paralelos y claramente delineados.

PA: Sí, pero la diferencia está en que en *La noche del oráculo* nadie cruza la frontera. Sidney Orr está escribiendo una historia, y esa historia

continúa siendo una narrativa de segundo orden en su propio mundo. Ese mundo es extraño porque también incluye el libro *La noche del oráculo*, que está leyendo Nick Bowen, y no tardamos mucho en comprender que el libro es importante para lo que le está pasando a él. Sin embargo, está limitado a su propio ámbito, mientras que éste no lo está. Poco a poco, Brill se va involucrando en la historia que ha creado, y así se erosiona la frontera entre los planos de ficción. Tiene un efecto enteramente distinto.

IBS: Desde luego, el ejemplo radical de personajes que se entrecruzan lo representa *Viajes por el Scriptorium*, en donde proceden no sólo de otros planos de ficción, sino de otras novelas.

PA: Me fascina la porosidad entre lo inventado y lo real; la intersección entre diversas esferas imaginarias.

IBS: Brill reflexiona bastante sobre las consecuencias de permitir que ocurra eso:

> Incluyéndome en la narración, la historia se hace real. O lo contrario, yo me vuelvo irreal: un producto más de mi propia imaginación. En cualquier caso, el efecto es más satisfactorio, está más en armonía con mi estado de ánimo: sombrío, pequeñas mías, tan oscuro como la noche de obsidiana que me rodea. (121)

PA: Sí, la historia insertada es un reflejo del estado de ánimo de Brill. Está muy bajo de moral. Está pensando en Titus —y no quiere acordarse de él—, el muchacho decapitado. También trata de mantener a distancia a Sonia, «la omnipresente ausente» (121). No puede olvidar. Y así, el libro fluye hacia fuera a partir de ese núcleo: el doble núcleo de Titus y Sonia. Quería abarcar toda la vida de mi protagonista en esa sola noche. La historia de la guerra civil es un reflejo de su estado interior, rebosante de tormentos con el fallecimiento de su mujer, la muerte de Titus, el divorcio

de su hija, la depresión de Katya, así como su doliente pierna, destrozada en un accidente de coche.

IBS: Sí, así lo encontramos al principio del libro, con la descripción de su desgracia realzada por contrastes:

> Luz radiante, y luego oscuridad. El sol fulgurando por todos los rincones del cielo, seguido de la negrura de la noche. (9)

Tenemos la «noche en blanco en la gran desolación americana» y más adelante «[e]l negro vacío del olvido, la nada, tan honda y oscura como la muerte» (87). Me parece que es la bisagra misma, o el momento *intermedio* entre la luz y la oscuridad, entre el día y la noche, cuando su imaginación trabaja de forma más activa.

PA: Sí, estás en ese agujero, por decirlo así, donde lo único que te mantiene con vida son tus pensamientos.

IBS: Me preguntaba si el insomnio es tan aterrador como los claustrofóbicos espacios blancos en algunas de sus obras anteriores. Silencio, mutismo, soledad; ahora, insomnio. ¿Son similares?

PA: Es una buena pregunta... No, en realidad, no. El insomnio no es verdaderamente un vacío, porque las ideas se te agolpan en la cabeza. Por eso no puedes quedarte dormido. Casi estás demasiado lleno. Para poder caer en el sueño debes vaciarte primero. Así que es casi lo contrario. Pero está usted en lo cierto, en el insomnio hay algo fértil, por enloquecedor que sea. Todos tenemos insomnio. Esas noches horribles en que sencillamente no puedes pegar ojo.

IBS: Hay un vacío fundamental en el interior del protagonista, ¿no es así?

> [I]ba por ahí con la sensación de que mi vida nunca me había pertenecido de verdad, de que siempre había estado ausente de mí mismo, de que jamás había tenido una personalidad real. (177)

PA: Brill está hablando de uno de los defectos de su carácter. Es una especie de autopsicoanálisis. Creo que muchos de nosotros tenemos la sensación de que vivimos al margen de nuestra propia vida, de que en realidad no experimentamos nada, de que estamos un poco muertos ante nosotros mismos y ante los demás. De joven, Brill se sentía distanciado de su propio centro, y Sonia fue quien lo indujo a mantener una mejor relación consigo mismo, pero eso llevó mucho tiempo. De lo que habla aquí es de la relación que mantuvo con Oona. Se permite enamorarse de ella porque no piensa que sus actos puedan tener consecuencia alguna.

IBS: Creo que quizá haya una especie similar de «agujero negro» —o espacio en blanco— en el núcleo de muchos de sus personajes masculinos. Un defecto, como dice usted, o algo que les falta y tratan de remediar. No es solo una ausencia o la pérdida de un ser querido, sino algo más profundo, más existencial.

PA: Cierta desintegración del yo. Rara vez he conocido a alguien que pudiera calificarse de plenamente integrado. Todos estamos dispersos, todos somos fragmentarios.

IBS: ¿Podría ser algo más que una fractura, quizá? Es como si existiera algo que permaneciera en blanco. En las narraciones, funciona como un espacio fértil; en los personajes, es algo que los impulsa. Es decir, siguen adelante, se reinventan a sí mismos y establecen nuevas vidas que son satisfactorias. Pero no se tiene la impresión de que el vacío llegue a colmarse nunca.

PA: Muchos de mis protagonistas sobrellevan la pérdida de seres queridos, como ya hemos mencionado, y acaban llevando una nueva vida, diferente. Ésa era una de las razones por las que quería incluir en este libro la biografía de Rose Hawthorne. La especial importancia de Rose Hawthorne es que anduvo a trancas y barrancas por el mundo durante la mitad de su vida: una confesa «desconocida para sí misma» (57). Luego se reinventó por completo y se hizo monja. Rose fue una de las primeras en ir en contra de la teoría, bastante extendida a fines del siglo XIX, de que el cáncer era una enfermedad contagiosa. Se aislaba a los pacientes con cáncer. Rose se las arregló para hacerse con un edificio en el Lower East Side, el barrio más pobre de la ciudad de Nueva York, donde albergó y cuidó a pacientes de cáncer terminal. Las Rose Houses[63] siguen existiendo como residencias para enfermos desahuciados. Fue una mujer extraordinaria y una espléndida escritora. Reproduzo una página de su libro, sobre su padre. Es muy bonita.

> Me parecía algo terrible que alguien tan especialmente enérgico, sensible y lúcido como mi padre se volviera cada vez más débil y achacoso, hasta cobrar al fin el aspecto pálido y apagado de un fantasma. (60)

Hawthorne sabía que no le quedaba mucho tiempo. No quería morir en casa frente a su mujer y su hija, así que hizo un pequeño viaje a New Hampshire con Pierce[64] y acabó sus días en la habitación de un hotel. La última vez que la familia lo vio fue cuando salió andando de la casa. Eso lo encuentro desgarrador:

> Como un muñeco de nieve hecho a la imagen de un hombre inflexible, pero viejo, muy anciano, permaneció un momento inmóvil, mirándome. Mi madre sollozaba mientras caminaba a su lado hacia el carruaje. Desde entonces, lo hemos echado en falta a la luz del día, en plena tormenta, al ponerse el sol. (61)

IBS: Otra cosa en la que piensa Brill por la noche es en el cine. Aquí también desempeña un papel importante.

PA: Claro, Katya es estudiante de Cinematografía. Brill y ella han estado viendo películas juntos, dos o tres al día. Las películas forman parte integrante del libro. Son especialmente importantes porque todas las escenas que Brill y Katya discuten son sobre mujeres.

> Cómo son las mujeres quienes llevan el mundo. Se ocupan de lo que verdaderamente importa mientras que los desventurados maridos van dando tumbos por ahí haciendo chapuzas. O si no, se quedan en la cama sin hacer nada. (31-32)

IBS: ¿Es ésa la opinión de un abuelo viudo, o es la suya también?

PA: No, no, lo creo realmente. Y Brill también lo cree. No siempre es así, no el cien por cien de las veces, pero en su mayor parte son las mujeres quienes hacen que el mundo marche.

IBS: ¿Es ésa la razón por la que ha elegido esas películas en concreto?

PA: Bueno, son obras maestras, todas ellas, al nivel de las más grandes obras de ficción.

IBS: La teoría de Katya de que los objetos transmiten emociones humanas es muy interesante.

PA: Estoy de acuerdo. Me parece que ha dicho algo realmente importante; y creo que ella también se ha dado cuenta.

IBS: Brill considera que la obsesión de Katya por ver cine es una especie de automedicación:

> No es lo mismo evadirse en una película que en un libro. Los libros obligan a dar algo a cambio, a utilizar la inteligencia y la imaginación, mientras que una película puede verse —e incluso disfrutarse— en un estado de irreflexiva pasividad. (24)

PA: La mayoría de la gente no ve cine de la misma manera que Katya y Brill. Están pegados a la pantalla, viendo películas en un estado de absoluta concentración. Y son buenos films,[65] los mejores. Brill acaba admitiendo que algunas películas son tan buenas como los mejores libros.

IBS: Brill hace extensos comentarios sobre lo que él denomina «droga homeopática» de cada habitante de la casa: la de Katya son las películas, la de Miriam es su trabajo sobre Rose Hawthorne, y la de Brill son los mecanismos de la narración; por ejemplo, cuando dice:

> Voy con cautela porque veo que la historia puede tomar un camino u otro, y todavía no he decidido el sentido que quiero darle. ¿Esperanza o desaliento? Existen ambas posibilidades, y ninguna de las dos me satisface plenamente. ¿Podemos tirar por el camino de en medio después de dejar estupefacto al pobre Brick y arrojarlo a los lobos? Probablemente no. Concita, entonces, pensamientos oscuros, y ve al fondo de la cuestión, sigue hasta el final. (105)

PA: Brill se va inventando la historia sobre la marcha. Así que está considerando por dónde va a llevarla a continuación.

IBS: Las consideraciones de Brill son semejantes a las de Sidney en *La noche del oráculo*; y sus dos narraciones insertadas se abandonan a mitad de la historia.

PA: Cierto. No van a parte alguna. Una se detiene antes del final, y la otra llega a un brusco desenlace. Creo que son los dos únicos casos en que he escrito acerca de alguien en el momento en que está escribiendo algo o inventando una historia. ¿No? No creo que lo haya hecho en ningún otro sitio.

IBS: ¿Y qué hay de Benjamin Sachs, en *Leviatán*, que deja su gran libro sin terminar en la casa de Vermont?

PA: Sabemos que lo está escribiendo, pero sólo desde la perspectiva de lo narrado. No estamos en su interior. En *El Palacio de la Luna* tenemos noticia de la anterior novela de Barber, pero eso es un resumen de algo que ya se ha escrito. Me refiero al proceso.

IBS: Bueno, en *Sunset Park* ciertamente estamos dentro de la cabeza de Ellen Bryce, que dibuja extrañas imágenes, lo cual, en mi opinión, es un proceso similar al de la escritura, y seguimos a Alice Bergstrom mientras escribe su tesis.

PA: Cierto. Pero aun así, nada tan complejo como en cualquiera de esos dos casos.

IBS: Brick es un soldado raso, un peón, un simple ladrillo [*brick*] en la elaborada estructura levantada por Brill. El nombre *Brill* me suena parecido a *Braille*: el alfabeto de los invidentes, que viven «en la oscuridad». De modo que tengo que volver a preguntarle si el contenido semántico de los nombres guarda alguna relación con la naturaleza o función de los personajes.

PA: Cuando mi hijo estaba en primaria, su maestra se llamaba señorita Brick. Siempre me ha fascinado ese nombre. En mis poemas y en *Ciudad*

de cristal hablo de los ladrillos de una pared. Que son idénticos y, sin embargo, diferentes entre sí.

IBS: También en *El Palacio de la Luna*.

PA: *¿El Palacio de la Luna?*

IBS: Sí, cuando Marco describe a Effing los ladrillos de una pared. Es uno de mis pasajes favoritos de ese libro.

PA: Claro, que estúpido soy. Nueva York está plagada de muros de ladrillo. Me gustan especialmente los edificios de ladrillo rojo de los barrios más antiguos de la ciudad. Algunos de los momentos visuales más sublimes de mi vida han ocurrido mientras paseaba por el centro de Manhattan o por Brooklyn a la puesta de sol. En primavera y principios de verano, el destello del sol en los muros es una de las cosas más bellas del mundo. Edward Hopper llegó a captarlo en uno de sus cuadros. Los ladrillos forman parte de mi mundo visual. Brick es además el individuo del grupo. Tiene usted diez mil ladrillos; como si un muro fuese una ciudad de ladrillos. Parte del conjunto, el individuo relacionado con los demás. Owen Brick forma parte del mundo, no está aislado del resto de la gente.

IBS: Así es como se presenta; al menos al principio. Es como el Adán bíblico, un hombre maduro sin memoria ni pasado, creado por un hacedor identificado. Luego se le encomienda una misión imposible. ¿Y qué hay de Brill?

PA: Yo pensaba en luz, ya sabe, *briller* en francés. Por curioso que parezca, en Manhattan hay un edificio famoso llamado Brill Building. Está en la esquina de Broadway con la calle Cuarenta y nueve. En los viejos tiempos, era el sitio donde se escribía toda la música popular en Estados Unidos: Tin Pan Alley. En cada habitación, había alguien haciendo música

al piano. Todo eso se acabó, y ahora el edificio alberga uno de los más grandes centros cinematográficos de posproducción de Nueva York. Pasé año y medio en el Brill Building montando *Smoke* y *Blue in the Face*. El vestíbulo es una sensacional creación *art déco* con los ascensores más bonitos de la ciudad. Debe ir alguna vez sólo para ver las puertas de los ascensores, que son de latón y se les saca brillo todos los días. No es que el Brill Building tenga algo que ver con *Un hombre en la oscuridad*. Sólo que me gustaba el nombre, nada más, y quería que los nombres de los tres protagonistas de los dos libros empezaran con B: Blank, Brill y Brick.

IBS: ¿Porque viene justo después de la A, que debe significar lo principal, y B, lo secundario?

PA: *[Risas.]*

INVISIBLE (2009)

Tres estaciones y un epílogo

[A]caso no resulta curioso que el pensamiento no pueda existir sin lenguaje, y como además el lenguaje es una función del cerebro, tendríamos que afirmar que esa facultad de percibir el mundo a través de símbolos que constituye el lenguaje es en cierto sentido una característica física de los seres humanos, lo que demuestra que el antiguo dualismo es bastante absurdo, ¿no le parece?

Adieu*, Descartes.*

El cuerpo y la mente forman una unidad. (183)

IBS: En *Invisible* seguimos la vida de Adam Walker mediante las relaciones que van conformando su personalidad: el intenso vínculo con Gwyn, su maravillosa hermana, y los lazos con el hermano muerto, la inquietante alianza con Rudolf Born y su obsesión sexual con Margot. Las historias se cuentan a través de un prisma de perspectivas cambiantes enmarcadas en muy diferentes tipos de escritura. *The New York Times* la califica como la mejor novela que ha escrito usted. Realmente es una historia inusitadamente absorbente sobre la pérdida de seres queridos, la sexualidad y el amor imposible, sólidamente ambientada en el clima político de 1968. En aquella época estaba usted en la universidad. ¿Tomó parte en hechos similares a los que describe en el libro?

PA: Los hechos son los siguientes: Adam Walker tiene mi edad y estudia en la Universidad de Columbia. Desempeña el mismo trabajo en la biblioteca que yo tuve una vez. El hotel de París se basa en el que yo me alojé durante un tiempo: un hotelucho que costaba siete francos la noche, por entonces el equivalente de un dólar con cuarenta centavos. Yo estuve allí en 1965, él va en 1967. Fue una época difícil de mi vida, ampliamente ilustrada en las cartas que publicaré en mi próximo libro.[66] El West End Bar, donde ocurren determinadas cosas en la novela, es un establecimiento real. Sigue existiendo de forma diferente. Célebre por ser uno de los antros que frecuentaba Dylan Thomas, en aquellos días era uno de los sitios adonde había que ir. Me pasé la mayoría de mis años de estudiante yendo por allí.

IBS: Así que, en muchos sentidos, este libro es para rememorar un poco el pasado, ¿no?

PA: Escribí *Invisible* entre 2007 y 2008. El año anterior empezamos a celebrar cuadragésimos aniversarios de muchos de los acontecimientos clave de los últimos años de la década de 1960: la guerra de los Seis Días, los motines de Newark y Detroit, la huelga estudiantil nacional contra la guerra de Vietnam. Y después, por supuesto, el año siguiente celebramos otros aniversarios de ese tipo: después de todo, 1968 fue el año de los años. Por entonces usted sería una niña pequeña, probablemente.

IBS: Nací en 1961.

PA: Bueno, una época importante. Fue el año de la Ofensiva del Tet, que intensificó grandemente los combates en Vietnam; el año en que Johnson anunció su decisión de no presentarse a la reelección. El país estaba dividido por la mitad. Era una época enloquecida, una época tremenda. Fue el año en que asesinaron a Martin Luther King y a Robert Kennedy. El año

de la violencia en la Convención Demócrata de Chicago. No sé si le suenan de algo esos acontecimientos.

IBS: Pues claro, pero más desde una perspectiva europea.

PA: Entonces sabrá que fue el año en que también hubo una inmensa agitación en Europa. Desde el punto de vista político, se produjeron acontecimientos radicales en Alemania y Francia. Los rusos invadieron Praga. Toda la atención que los medios de comunicación dedicaron a los aniversarios me hizo querer volver a aquellos días. Ésa fue una de las inspiraciones de este libro. Organizamos grandes manifestaciones en la Universidad de Columbia, que quedó paralizada durante ocho días de sentadas. La policía creó desórdenes en el campus, y en una noche de violencia detuvieron a setecientos estudiantes, a mí entre ellos. En abril de 2008 se celebró el cuadragésimo aniversario de aquellos hechos en Columbia: un fin de semana de debates, lecturas y cine. Asistí a un par de aquellas reuniones y me encontré con gente que hacía decenios que no veía. Fue muy emocionante, debo confesar. Suelen decir que los estudiantes radicales de los sesenta son todos unos vendidos que se han convertido en banqueros, agentes de bolsa y abogados de empresa, pero eso no es cierto en lo que se refiere a mis compañeros de clase de Columbia. En su mayor parte, la gente que vi aquel fin de semana había mantenido los ideales de su juventud. Eran organizadores comunitarios, abogados de oficio, gente que aún luchaba por causas nobles. Menciono todo esto porque es importante conocer el contexto histórico para entender a mi protagonista, Adam Walker. Es uno de esos: se hace abogado y activista comunitario, principalmente en barriadas negras necesitadas. Walker es un producto de la época. Como también lo es el francés Rudolf Born, aunque de una forma radicalmente distinta, puesto que es mayor y ha vivido el infortunio de Francia en Argelia como soldado, interrogador, y, por último, torturador. Cuando viví en París a primeros de los setenta, mantuve muchas conversaciones con gente de la edad de Born y aun mayor sobre la guerra

de Argelia. Lo sangrienta que fue. En París la policía hacía continuas redadas, deteniendo gente, y se perpetraron muchos crímenes en la ciudad, asesinatos políticos de argelinos, cuyos cadáveres arrojaban al Sena. Eran tiempos peligrosos, el intento de asesinato de De Gaulle, un caos siniestro por todas partes. Born es alguien que surge de esa oscuridad.

IBS: Sí, desde luego es un pájaro de mal agüero.

PA: En cualquier caso, ése es el trasfondo de la novela. El libro en sí, por supuesto, no se detiene mucho en esas cosas. Pero ahí están, cerniéndose sobre todo lo que ocurre.

IBS: ¿Hay elementos autobiográficos en su narrador, James Freeman? Es un autor maduro, famoso.

PA: Freeman es un personaje impreciso. No se da mucha información sobre él, pero lo imagino como alguien bastante parecido a mí.

IBS: Además, Adam Walker intenta escribir algo sobre George Oppen. Éste es uno de sus poetas favoritos, ¿no es así?

PA: Sí, y más adelante nos hicimos amigos. La razón de que Oppen salga en el libro es que era uno de los pocos poetas norteamericanos de aquella época que logró asumir lo personal e integrarlo en lo político. Es tanto un poeta privado como público. Su obra está impregnada de una especie de sabiduría que es rara en la poesía estadounidense. Mi personaje, Walker, se siente muy atraído por eso.

IBS: También lo atrae el poeta medieval Bertran de Born,[67] cuya obra celebraba la guerra y la violencia.

PA: Uno de los poetas más exquisitos que han existido jamás, el hombre que aparece en el *Infierno* de Dante llevando en la mano su propia cabeza cortada. Nunca he leído poesía como ésa. Es la más brutal invocación a la batalla con que me he encontrado jamás. Traduje yo mismo el poema para el libro porque no me satisfacían las versiones existentes en inglés. Fue un trabajo muy duro. Yo no sé provenzal, pero logré hacerme con algunas traducciones francesas que me sirvieron de ayuda.

IBS: En la novela, atribuye usted la traducción a Walker. También hace que la chica, Cécile, se esfuerce mucho por traducir a Licofrón.[68]

PA: A Licofrón probablemente lo recuerde usted de *La invención de la soledad*. En el «Libro de la memoria», hablo de las traducciones del largo poema de Licofrón sobre Casandra. Aquí, Q. es Pascal Quignard, ahora ensayista y novelista famoso en Francia. Cuando tenía unos veinte años, realizó una extraordinaria versión de Licofrón en francés, una obra maestra de la traducción. Pascal me dijo que sólo había una traducción inglesa de ese poema. Era de un tal Lord Royston, conde de Gloucester. La localicé en la biblioteca de la Universidad de Columbia. Esto era en 1974. La traducción de Lord Royston me pareció increíble: un poema inglés desenfrenado y genial, basado en el de Licofrón: otra obra maestra de la traducción ejecutada por otro joven. Lord Royston, según resultó, murió ahogado en un naufragio frente a la costa sueca en 1808 a los veintitrés o veinticuatro años. Habría sido un gran escritor inglés, pero su traducción es casi lo único importante que hizo. Es un poema que me ha acompañado toda la vida, y quería volverlo a examinar en la novela. De manera que los dos textos traducidos en *Invisible* son poemas densos y difíciles de escritores en gran parte olvidados. Resulta imposible producir una versión literal de ellos. Como Walker dice acerca de Licofrón: «Es como traducir *Finnegans Wake* al mandarín» (198). De manera que sí hay bastante sobre traducción en *Invisible*.

IBS: Creo que el otro día me dijo que había adoptado a Bertran de Born en un impulso, ¿no es así?

PA: Por el nombre, en primer lugar. Born. Qué nombre tan bonito. Y luego recordé que era poeta. Y que aparece en Dante. Y que... todo eso formó parte del libro. Pero para mí, Born empezó como Rudolf Born, no como Bertran de Born, el poeta.

IBS: ¿De manera que no intentaba usted resucitar a Bertran de Born del *Infierno* de Dante y «volver a ponerlo de una pieza»? Hay mucha gente «rota» en *Invisible*.

PA: No, me interesaba la violencia de De Born. En mi novela, ese hombre es un personaje bastante ambiguo. Es un villano, brutal e imprevisible, pero no malvado. Es muy inteligente, además, y está un poco loco. Más trastornado que perverso. El desequilibrio está en su carácter, aunque exacerbado por la experiencia: creo que la guerra de Argelia lo desquició. Margot lo da a entender claramente. Por eso Born es capaz de sacar una navaja y matar a cuchilladas a un muchacho. Reacciona como el soldado que una vez fue: se ve atacado, y mata.

IBS: ¿Por qué busca a Adam en primer lugar?

PA: La teoría de Gwyn es que se trata de una atracción homoerótica. Es posible.

IBS: Pero usted no tiene esa sensación, ¿verdad?

PA: En realidad, no, pero por otro lado, ¿por qué se ofrece a montar una revista para Walker? Desde luego no es porque se lo haya pedido Margot.

IBS: No, es el hombre mayor jugando a Dios con su Adán. Quiere ver lo que pasa. No es más que un experimento.

PA: Mirándolo bien, qué ingenuidad la de Walker, qué estúpido fue, ¿cómo diablos se permitió verse atrapado en todo eso? Pero ésas son las cosas que nos pasan cuando somos jóvenes sin experiencia.

IBS: En *Invisible* es donde introduce por primera vez la narración en segunda persona y empieza a jugar con puntos de vista cambiantes a lo largo de las cuatro heterogéneas partes de que se compone la novela:

1. «Primavera», la narración de Adam pesentada en primera persona, pretérito indefinido.
2. «Verano», segunda persona, presente.
3. «Otoño», adaptada de la taquigrafía de Adam, tercera persona, presente.
4. Diario de Cécile Juin.

La perspectiva cambia de manera más radical que en cualquiera de sus obras anteriores, y hace que tanto Adam como Jim comenten sus implicaciones:

> El hecho de escribir sobre mí mismo en primera persona me había obligado a contenerme, haciéndome invisible, impidiéndome encontrar lo que andaba buscando. Me hacía falta distanciarme, dar un paso atrás y crear un espacio entre mí mismo y el tema (que no era sino mi propia persona), así que volví al principio de la Segunda parte y empecé a escribirla en tercera persona. *Yo* se convirtió en *Él*, y la distancia establecida por aquel pequeño cambio me permitió acabar el libro. (86)

Esto también es una alusión a *La invención de la soledad*. ¿Se trata de una clave para entender la composición de *Invisible*?

PA: Tal como le dije hace mucho, empecé el «Libro de la memoria» en primera persona como resultado natural de la primera parte, «Retrato de un hombre invisible». Luego se me ocurrió de pronto que tenía que escribir sobre mí mismo en tercera persona. Una vez hecho eso, estuve en condiciones de concluir el proyecto.

IBS: Más adelante, en *Sunset Park*, *Diario de invierno* e *Informe del interior* añade usted una sorprendente dimensión nueva a su estilo mediante la narración en segunda persona, pero es aquí, en *Invisible*, donde empieza a explorar plenamente los mecanismos y efectos de las perspectivas cambiantes, ¿no es así?

PA: Todas las novelas que he escrito antes de *Invisible* sólo tienen un narrador. La perspectiva general no se altera, aun cuando dentro de las novelas haya muchos cambios entre primera y tercera persona como, pongamos, en *El Palacio de la Luna*, *Leviatán* o *El libro de las ilusiones*. Hay un «yo» que cuenta la historia de sí mismo y su relación con los demás personajes, y luego, de repente, se pone a contar la historia de otro en tercera persona. Por ejemplo, tenemos la historia de Effing en tercera persona en *El Palacio de la Luna*. Lo mismo con respecto a la historia de Benjamin Sachs en *Leviatán*, y en *El libro de las ilusiones* la historia de Hector también se narra en tercera persona. Así que hay cambios en las primeras novelas, pero no tan extremos como en los dos últimos libros.[69]

IBS: Las perspectivas múltiples hacen la narración más compleja, ¿verdad?

PA: Sí, probablemente.

IBS: No sólo lo relacionado con el punto de vista narrativo, también afecta a la estructura. ¿Es que ambas cosas van de la mano?

PA: Es posible. Ésa fue la primera vez que sentí la necesidad de utilizar múltiples voces. También era mi primera incursión en primera persona en una obra, algo que me parecía tan interesante que ahora lo he utilizado en *Diario de invierno* e *Informe del interior*.

IBS: El efecto del cambio en la narración de Adam de primera a segunda persona es dramático. Es como observar un cuadro cubista, donde todos los ángulos se representan en un solo plano:

> Sí, imposible. Tu vida y tú sois imposibles, y te preguntas cómo demonios te las has arreglado para encontrarte en ese callejón sin salida de desesperación y odio hacia ti mismo. ¿Es Born el único responsable de lo que te ha sucedido? (124)

PA: Sin esa perspectiva caleidoscópica, no creo que hubiera funcionado. El pasaje que acaba de citar no habría quedado bien ni en primera ni en tercera persona. Requiere otro punto de vista. Además, por supuesto, no se sabe si Walker está diciendo la verdad o no.

IBS: Es verdad, no lo sabemos. Se niega a decírnoslo.

PA: Freeman, el narrador, dice: «Todo es inventado, y el lector puede estar seguro de que Adam Walker no es Adam Walker». No recuerdo la página, ah, aquí está:

> Ni siquiera Born es Born. Su verdadero nombre se asemeja al de otro poeta provenzal, y me he tomado la libertad de sustituir la traducción de ese otro poeta hecha por el que no es Walker, por otra traducción mía, lo que significa que las observaciones sobre el *Infierno* de Dante que aparecen en la primera página de ese libro no se recogen en el

manuscrito original del que no es Walker. Por último, supongo que no es necesario añadir que no me llamo Jim.

Westfield (Nueva Jersey) no es Westfield (Nueva Jersey). El lago Echo no es el lago Echo... (239)

IBS: Ah, ¿de modo que incluso los lugares «reales» en la ficción como Westfield (Nueva Jersey) y el lago Echo, donde se ahoga Andy, y su interés «real» en Bertran de Born están distorsionados?

PA: Sí, muy distorsionados.

IBS: La estructura narrativa de *Invisible* también se distorsiona cuando la última de las cuatro partes se distancia de las otras tres: está en forma de diario y no lleva el nombre de una estación. ¿Qué razón había para no incluir el «invierno»?

PA: La narración de Walker consta de tres partes, y la cuarta, el diario de Cécile, es una especie de epílogo al libro.

IBS: Aun así, resulta bastante extraño porque rompe de forma radical tanto el ritmo como el estado de ánimo.

PA: Ya había hecho eso antes, una vez: en el guion de *Smoke*.[70] Casi todas las películas norteamericanas se dividen en tres actos. Se considera el único método infalible para escribir guiones de éxito, y no hay hombre ni mujer en Hollywood que no acepte esa estructura como la premisa fundamental de toda producción cinematográfica. Yo no creo en ninguna norma, de modo que cuando escribí *Smoke* trabajé con una estructura completamente diferente de partes interrelacionadas. El desenlace del film no tiene nada que ver con lo que viene antes, pero sin él la película no tendría sentido alguno. Recuerdo lo preocupado que estaba Wayne por eso. Dijo: «Nos van a destrozar. Nadie va a entender lo que pasa, tiene una

estructura tan rara que se van a meter con ella». Le contesté: «No te apures. Es perfectamente coherente, funcionará». Y resultó. Nadie montó ningún escándalo. Según lo veo yo, la cuarta y última parte de *Invisible* es similar a esa última parte de *Smoke*. Parece que tiene poco que ver con lo que viene antes, pero si no estuviera ahí, el libro no parecería estar completo. Así que Cécile es fundamental ahí. Éste es el primer libro en el que tengo tres narradores. El primer libro en el que se alterna de forma tan radical entre pretérito y presente, entre narración en primera, segunda y tercera persona. Es un *collage* narrativo. El material parecía exigirlo: la manera en que la historia iba evolucionando, la forma en que los personajes se iban desarrollando..., sencillamente necesitaba esas diversas perspectivas para estar en condiciones de contar la historia.

IBS: Es extraño cómo emerge el libro del material y toma forma a medida que se va avanzando, cuando, desde su perspectiva, el lector percibe una estructura cuidadosamente organizada en una novela como *Invisible*: primera parte, pretérito indefinido; segunda parte, segunda persona; tercera parte, tercera persona, vuelta al presente.

PA: He de decirle que no paré de tener problemas con este libro. La idea original consistía en estructurar la novela en torno a tres encuentros entre Walker y Born, con veinte años de distancia cada uno: 1967, 1987 y 2007. Llevé a buen término la primera parte (que está en el libro tal cual), pero luego empecé a escribir la segunda parte y no me gustó. No me pareció nada bien. Dudé si seguir con el proyecto. Lo dejé todo a un lado y pasé varios meses planteándome el libro de nuevo. Finalmente logré dar con una nueva estructura, pero durante un tiempo me resultó difícil sacarlo adelante. Muchas dudas, mucha confusión. Algunos libros se te resisten. Otros te cogen de la mano y te dicen todo lo que tienes que saber. Éste era una lucha continua, pero una vez que encontré el camino, llegué al final a toda velocidad.

IBS: En *Invisible*, la palabra no es sólo representativa y creadora, también es resucitadora. De ahí, supongo, su interés en la *Ordet* de Dreyer: [71]

> [D]e no ser por el final, *Ordet* no te afectaría más que cualquier otro buen film que hayas visto a lo largo de los años. Lo que cuenta es el final, porque el desenlace te impresiona de una forma enteramente inesperada, y se te echa encima con la fuerza de un hacha derribando un roble. (126)

Comprendo que es la versión cinematográfica de Dreyer y no la obra de Kaj Munk lo que produce tal efecto en su personaje central, pero el alcance del impacto sigue sorprendiéndome. ¿Qué es tan poderoso ahí?

PA: Hace unos meses consulté a Dreyer en mi enciclopedia del cine y me enteré de que los dos cumplimos años el mismo día. Me alegré mucho *[risas]*. ¿Ha visto la película?

IBS: Creo que todos los daneses de mi edad, y también mayores, la han visto. Se basa en la obra de Munk, y todo el mundo conoce a Kaj Munk, desde luego. Fue un párroco delirante y visionario de la Jutlandia occidental, asesinado por los nazis durante la guerra.

PA: Lo que describo en el libro es la experiencia de Adam al ver la adaptación cinematográfica de Dreyer en el New Yorker Theater de Broadway; que por casualidad es donde yo vi la película por primera vez.

IBS: Pero el film es antiguo.

PA: No tanto. De los cincuenta. Eso no es ser antiguo.

IBS: *[Risas.]*

PA: Creo que la vi en 1966. Tal como describo en *Invisible*, la mayor parte del público estalla en carcajadas cuando Inger se yergue en su ataúd. A mí me pareció algo extraordinario.

IBS: ¡¿Se rieron?! Yo pensaba que, en general, se percibía como algo asombroso e inquietante.

PA: Estoy de acuerdo. No obstante, la mitad del público respondió con carcajadas y abucheos.

IBS: La película es muy simple, ¿no le parece? La obra también, es increíblemente ingenua.

PA: Hay un diálogo maravilloso cuando el otro pastor llega a la casa y dice al marido, al hermano de Johannes: «¿Qué le pasa?». Y el marido contesta: «Demasiado Kierkegaard» *[risas]*. En cualquier caso, volviendo a *Invisible*, Adam ve esa película en una época de gran angustia emocional, y la escena de la resurrección insufla nueva vida a algo en su interior, o lo alivia de alguna carga interna, y sale del cine en mejor forma que antes.

IBS: Desde luego, también hay un elemento de resurrección en las celebraciones anuales del aniversario del hermano muerto. En cierto sentido, Andy vuelve a la vida cada vez que Adam y Gwyn intercambian recuerdos de él; y aún más cuando se ponen a imaginar la vida que podría haber llevado de no haberse ahogado a los siete años. Son bastante obsesivos con esa celebración, ¿no cree?

PA: Sí, tienen un protocolo sólidamente establecido. Primero, la cena, y después una serie de tres conversaciones: una sobre el pasado de Andy, otra sobre el presente y otra sobre el futuro.

IBS: Exacto. Es una forma de mantenerlo vivo, ¿no?

PA: Sin duda. Pero entonces llega un momento en que Gwyn ya no puede soportarlo más. Se acabó.

IBS: Siente que las palabras ya no pueden traer a Andy de vuelta, y pierde el contacto con él. «Se ha perdido, y nunca más lo encontraremos» (132), afirma.

PA: Sí, ha pasado demasiado tiempo. Lleva muerto más tiempo del que vivió. Es un espacio demasiado grande para cruzarlo. Gwyn ya no puede volver atrás.

IBS: Desde ese momento, el vínculo entre hermano y hermana ya no se basa en el luto, según parece, sino en la sexualidad. No podemos estar seguros de si han mantenido efectivamente una relación incestuosa, aunque es más que probable, y la atención del libro cambia radicalmente de «la palabra» como principal medio de comunicación al «cuerpo»: «El folleteo es el dios y el redentor, la única salvación en la tierra» (168).

PA: La muerte de Andy ha acabado con su madre, y en cierto sentido Gwyn y Adam se han quedado huérfanos. Se pasan la vida en el ático de la casa, más o menos están solos.

IBS: ¿Puede decir algo sobre la relación que establece usted entre comunicación verbal y sexual?

> Se pregunta si las palabras no serán un elemento esencial de la sexualidad, si hablar no es en definitiva una forma más sutil de acariciar, y si las imágenes que bailan en uestra cabeza no son igual de importantes que los cuerpos que abrazamos. (168)

PA: Eso es con respecto a Margot. Mi querida, mi deshecha Margot...

IBS: Es misteriosa...

PA: Muy misteriosa. En cualquier caso, Adam se siente horriblemente mal, y no quiere mantener relaciones sexuales sin amor. Pero entonces siguen adelante y se acuestan de todos modos:

> Margot le dice que acostarse con alguien es lo único que cuenta en la vida para ella, que si no pudiera mantener relaciones sexuales seguramente se suicidaría para escapar del aburrimiento y la monotonía de estar atrapada en su propia piel. Walker no dice nada, pero al correrse dentro de ella por segunda vez, se da cuenta de que comparte su opinión. Le encanta follar. Aun en las garras de la más agobiante desesperación, joder lo vuelve loco. El folleteo es el dios y el redentor, la única salvación en la tierra. (168)

IBS: El sexo desempeña aquí un papel esencial, probablemente por primera vez desde *El libro de las ilusiones*.

PA: En *El libro de las ilusiones* hay mucho sexo, desde luego, pero en *Invisible* es bastante más explícito.[72]

IBS: ¿Por qué ocurre eso?

PA: Escribir sobre sexo es muy difícil. En las novelas el acto sexual es casi siempre impreciso y no tiene interés. En las películas suele ser horrible. Rara vez me apasiona. ¿Para usted es distinto, quizá? He tardado todos estos años en armarme de valor para escribir sobre ello de esa forma tan directa.

IBS: En su obra anterior le preocupaban mucho las propiedades del lenguaje, aún siguen preocupándole, creo yo, pero ha ocurrido un cambio en el que presta una atención más directa a los sentidos.

PA: Bueno, vamos a ver. Al pensar en mis libros anteriores..., en realidad hay una escena sexual bastante gráfica entre Nashe y Fiona en *La música del azar*. En *Leviatán*, el erotismo también desempeña un papel importante en la historia. No se describe en detalle, pero está la escena de Maria haciéndose pasar por prostituta, la relación de Sachs con Lillian, y la de Aaron con Fanny. Ahora que lo pienso, diría que todo empieza con *Mr. Vértigo*. Ese libro señala un cambio hacia el cuerpo.

IBS: ¿Lady Marion?

PA: Sí, pero también las incesantes masturbaciones de Walt durante la pubertad. Walt, de mayor, es un tipo que está continuamente cachondo. Cuando se encuentra con la señora Witherspoon en Chicago, desdeña una oportunidad profesional porque no quiere llegar tarde a su revolcón en el hotel. La sexualidad lo domina. *Tombuctú* también es un libro muy fisico. Estamos en el interior del perro, nos encontramos dentro de Willy. Los sentidos son importantes aquí: piense en el experimento olfatorio, la sinfonía de olores. ¿Qué viene después de *Tombuctú*? *El libro de las ilusiones* donde, por supuesto, en un momento dado Hector se convierte en parte de un acto sexual en un espectáculo pornográfico. Lo que digo es que, a lo largo de los años, lo físico ha ido cobrando cada vez más importancia en mis historias. En un libro como *Ciudad de cristal* sólo hay un beso, y ya está. Nada de actos sexuales. Incluso en *Fantasmas*, Blue liga con una prostituta, Violet, pero no se habla de eso. Mis personajes hacen el amor, pero eso no forma parte esencial de la historia, ni mucho menos.

IBS: Cuando le pregunto sobre la gravitación hacia lo corporal, también pienso en un interés renovado por el cuerpo renqueante y envejecido en sus

últimos seis libros.

PA: Bueno, ya no soy muy joven, ¿verdad? *[Risas.]*

IBS: Supongo que uno presta más atención al cuerpo cuando se va haciendo mayor, ¿no?

PA: No sé, no sé. En parte se debe al deseo de seguir internándome en nuevos territorios, en explorar cosas nuevas.

IBS: Ah, pero la palabra y el cuerpo siempre han interactuado en su obra, ya desde *Espacios blancos*. Está ahí desde el principio mismo: el extraño vínculo entre comunicación verbal y física. Se ha explorado desde muchos muchos aspectos diferentes y adopta muchas formas distintas en su obra; pero siempre está ahí.

PA: Creo que tiene razón.

IBS: Esa atención nueva, agudizada sobre el cuerpo mermado o envejecido, suele tener que ver con el movimiento, me parece a mí, el penoso declive de la agilidad hacia la actividad restringida.

PA: Sí, dolores y placeres.

IBS: Exactamente. Me parece que mientras sus personajes experimentaban antes el mundo principalmente a través del lenguaje, ahora es como si la realidad se transmitiera de forma más aguda a través de los sentidos. No sé..., esto probablemente sea una simplificación que no tenga mucho sentido.

PA: No, tiene mucho sentido. De joven quizá no se piense en el propio cuerpo. El cuerpo funciona. Se tiene buen apetito, la potencia sexual está a

su máximo nivel, se puede estar sin dormir un montón de noches seguidas. ¡Se es joven! No se habita el propio cuerpo como cuando se es viejo. Supongo que cuanto mayor me hago, más me doy cuenta de que *somos* nuestro cuerpo.

IBS: Antes habría dicho: «Somos nuestras palabras». Piense en Stillman hijo: él *es* su propio discurso. No es más que los vocablos que pronuncia.

PA: Sí, pero eso es porque han maltratado su cuerpo, ha sufrido vejaciones. Así que para él también es una cuestión física.

IBS: En cualquier caso, las palabras, las palabras de usted, dotan de vida y mantienen con vida. En *Invisible*, Adam tiene una vida póstuma por obra de Jim Freeman, que le adapta sus taquigráficos borradores:

> [Y] ahora [que estaba muerto] Walker me hablaba de nuevo, un muerto estaba hablando conmigo, y tuve la sensación de que mientras tuviera la misiva en las manos, mientras las palabras de aquella carta siguieran ante mis ojos, sería como si hubiera resucitado, como si hubiera vuelto momentáneamente a la vida con la nota que me había escrito. (154)

En diversos sentidos, se ha hecho «visible» mientras Jim llena los espacios en blanco de la vida de Adam Walker. Igual que Gwyn y él colmaban las lagunas de la vida de Andy.

PA: Pero, por otro lado, ¿no es eso lo que hacen los seres humanos todo el tiempo? ¿No es lo que hace usted, lo que hacemos los dos en estas conversaciones? Llenar algunos —y sólo algunos— espacios en blanco.

SUNSET PARK (2010)

Objetos rotos

IBS: En *Sunset Park* la perspectiva caleidoscópica se lleva más lejos cuando la historia de cinco personajes principales y su vida interior se disgrega en varios puntos de vista narrativos. Los retratos se dibujan con mayor empatía que en cualquier obra anterior en el momento en que Morris Heller casi se vuelve loco de preocupación cuando su hijo, Miles, se fuga de casa y su matrimonio empieza a irse a pique. Miles pasa más de un año fotografiando objetos abandonados en casas vacías, y luego, obligado a marcharse de Florida debido a su relación con una menor, Pilar, vuelve a Brooklyn, donde se convierte en ocupante ilegal de una ruinosa casa con su amigo, Bing Nathan, que atiende el Hospital de Objetos Rotos, y dos mujeres igualmente absortas en su trabajo: Ellen, con sus dibujos pornográficos, y Alice, con su investigación doctoral.

PA: Sí, Alice está estudiando *Los mejores años de nuestra vida*, la película de 1946, para su tesis sobre la Norteamérica de posguerra, y esto es importante para el libro en su conjunto, que es una especie de retrato multigeneracional de Estados Unidos en el momento presente. Lo planeé conscientemente de ese modo.

IBS: La mayor parte del libro gira en torno a una vivienda ruinosa que en realidad era una casa situada en Sunset Park, aquí, en Brooklyn, ¿no es

así?

PA: Era un sitio real, sí. Merodeé por el vecindario unas cuantas veces, y una mañana llegué a una calle que corre paralela al cementerio de Green-Wood, con solares y una casa a medio construir que claramente habían abandonado a mitad de la construcción. La casa de madera se encontraba en esa calle. Estaba cerrada con tablas. No vivía nadie en ella. No pude entrar, claro está, pero hice una docena de fotografías de la casa, y las tuve en el escritorio mientras escribía el libro. Mis descripciones de la casa se refieren directamente a la que existía en realidad. A raíz de la publicación del libro —en noviembre de 2010—, la National Public Radio me pidió una entrevista, y el periodista sugirió que la hiciéramos mientras dábamos un paseo por Sunset Park. Le dije: «Vale, vamos primero a la casa». ¡Cuando llegamos, ya no estaba! La habían demolido. Mis fotos eran la única prueba de que la casa había existido alguna vez: igual que las únicas huellas dejadas por los «objetos abandonados» de Miles son las fotos que él les hace. Tuve la sensación de que me habían metido a la fuerza en el mundo de mi propia ficción. Muy extraño.

IBS: ¿De modo que vuelve a estar borrosa la frontera entre lo real y lo imaginado?

PA: Eso es. Aun así, el libro tiene una especie de carácter documental. Hay muchos hechos reales entretejidos entre los acontecimientos ficticios de la novela. El cementerio de Green-Wood es un lugar real, desde luego, como también lo es la gente que, según menciono, está enterrada allí. Los jugadores de béisbol son reales; sus respectivas muertes ocurrieron tal como las describo. El PEN, el Programa Libertad de Escribir, todo eso es cierto. Steve Cochran fue un actor de verdad que tuvo una extraña muerte en un barco con varias mujeres; y sí, mi madre por lo visto salió con él durante un tiempo cuando era joven. Fue la primera vez que ambientaba la historia en el *Ahora*, con *A* mayúscula. Algunos de los acontecimientos reales que

incluí en el libro acababan de ocurrir dos o tres meses antes, de modo que, en efecto, me encontré escribiendo una crónica del momento..., y qué momento tan difícil era: lo más cerca de la Gran Depresión que habíamos experimentado en vida mía. Era una sensación extraña, he de confesar, porque nunca había escrito una novela (a diferencia de las obras autobiográficas) en el espacio del presente. Todas mis novelas (las de casi todo el mundo, si vamos a eso) están ambientadas en el pasado. Ésta lo estaba en el presente.

IBS: *Sunset Park* gira en torno a un lugar específico e identificable: la casa. Se describe de forma diferente en función de quién esté hablando. Casi es como si existiera una correlación entre casa y personaje. Desde el punto de vista de Bing, es

> una pequeña y absurda construcción de madera con un porche techado en la parte delantera, que daba enteramente la impresión de que la habían arrancado de las llanuras de Minesota para soltarla por error en pleno Nueva York. (77)

Miles considera que

> La casa no se parece a ninguna que haya visto nunca en Nueva York..., pero esta casa de Sunset Park no es ni residencia ni histórica, sino una simple chabola, un triste ejemplo de estupidez arquitectónica que no encajaría en parte alguna, ni en Nueva York ni en ningún otro sitio. (117)

PA: «Un triste ejemplo de estupidez arquitectónica» *[risas]*.

IBS: Sí, Miles es un poco más reflexivo. Ellen ve la casa casi exclusivamente desde «el interior». Me refiero a que sale rara vez, y cuando finalmente lo hace es porque la ha «trasformado el amor». Quizá sea

exagerada mi interpretación, pero me parece que Ellen, mucho más que cualquier otro de los personajes centrales, vive demasiado «en el interior»: dentro de sí misma y dentro de la casa.

PA: Es cierto. Aunque tiene trabajo y va todos los días a la oficina. Sólo que no la vemos dedicándose a esas actividades. También va a ver a su hermana y al niño. Es uno de los buenos momentos que pasa en el libro.

IBS: Aun así, hay muy poca acción en *Sunset Park*. El libro se centra casi exclusivamente en retratos ejecutados sobre la base de informes procedentes de la perspectiva interior de cada personaje.

PA: En cada parte nos encontramos con un personaje determinado en una situación particular, y luego la narración se extiende a partir de ese momento, a veces yendo hacia atrás en el pasado. Los personajes recuerdan su vida y a veces reflexionan sobre sus recuerdos. Es como una serie de cuadros vivos. Ejemplo de ese enfoque sería cuando Ellen se levanta temprano un domingo de diciembre brumoso pero cálido. Todo el mundo duerme en la casa, pero ella está de pie en el porche, pensando en quién es, quién ha sido, quién quiere ser. Hay otras escenas semejantes: la Nochevieja en que Morris está solo en su apartamento, o cuando Alice se sienta a ver *Los mejores años de nuestra vida* por vigésimo octava vez; y luego recuerda a sus abuelos. Sí, así es como funciona el libro. Es verdad, hay muy poca acción. Miles se enamora de Pilar, se pelea con la hermana de ella y se marcha de Florida para ir a Nueva York. Morris tiene una aventura amorosa, seguida de problemas maritales, y su negocio pasa por ciertos apuros. Bing, Ellen y Alice ocupan ilegalmente una casa. Ésos son los acontecimientos importantes. Alice rompe con su novio. Mary-Lee interpreta a Winnie en *Días felices*. Bing posa para Ellen. Poca acción, como bien dice usted, porque en su mayor parte el libro se desarrolla en la cabeza de los personajes.

IBS: Eso también se aprecia en el estilo de la escritura, pienso yo.

PA: Principalmente porque estoy utilizando una nueva forma de escribir las frases. Creo que empecé en *Invisible*, pero en *Sunset Park* he pasado a otra cosa: hay frases que se extienden a lo largo de dos o tres páginas. Rara vez había hecho eso antes, pero me pareció que esas frases largas, con impulso, captarían los meandros del pensamiento y la reflexión de mejor manera que las frases cortas. No un monólogo interior exactamente, pero algo similar. Da impulso y urgencia a los pensamientos de los personajes porque no pretende ni busca ser lógico: es asociativo. De modo que se siguen los meandros y los giros. He de decir que escribir así resulta electrizante. Uno se ve arrastrado y entonces empieza a generarse otra especie de campo de fuerza.

IBS: Tuve la impresión de que algunas de esas frases que siguen y siguen casi tenían un carácter proustiano. Y entonces, por asociación, pensé en el nombre de Swann.

PA: Me encantó el nombre, «Mary-Lee Swann». ¿Qué mejor nombre para una actriz? Y he de decirle que una de las cosas que más me gustó de este libro fue el capítulo de Mary-Lee. Cuando está esperando que Miles llegue a cenar a su apartamento, tiene verdaderamente los nervios de punta. Se cambia cuatro veces de ropa, encarga dos cenas diferentes, la cabeza le da vueltas como un giroscopio.

IBS: Sí, literalmente salta de la página. Morris Heller quizá sea el personaje más decente —más humano— que haya creado nunca. Es íntegro, sufre, sobrelleva el padecimiento: el suyo y el de los demás. Se le toma cariño inmediatamente.

PA: Constituye el centro moral del libro.

IBS: Todos los personajes están descritos con tremenda compasión. Por ejemplo, aquí, a través de la visión que nos da el narrador del amor no correspondido de Bing por Miles:

de igual manera que tú ya has desaparecido del suyo, porque nunca has estado en él, como jamás has estado en el corazón de nadie, ni siquiera en el tuyo propio. (206-207)

¡«Ni siquiera en el tuyo propio»!

PA: Lo sé, es desgarrador.

IBS: Uno de mis pasajes favoritos de *Sunset Park* es cuando Morris reflexiona sobre la compulsión de su mejor amigo y su exmujer a expresarse artísticamente:

> Nunca ha sido capaz de determinar la línea que separa la vida del arte. Renzo es igual que Mary-Lee, ambos son cautivos de sus actos, durante años se han lanzado de un proyecto a otro, han producido duraderas obras de arte, y sin embargo su vida ha sido una cagada, ambos divorciados dos veces, con una enorme capacidad de compadecerse de sí mismos, en el fondo inaccesibles a los demás: no seres humanos fallidos, exactamente, pero tampoco triunfadores. Almas mutiladas. Los heridos ambulantes, abriéndose las venas y sangrando en público. (179)

Eso va de la mano, supongo, con la percepción de Bing de que

> tocar la batería siempre ha sido para él una manera de gritar, y los nuevos dibujos de Ellen también son una especie de grito. (227-228)

¿Es el sufrimiento la principal fuente de creatividad?

PA: Sí, lamento decirlo: el sufrimiento es la principal fuente de creatividad. De eso no cabe la menor duda. Las personas enteramente felices, si es que existe alguna, no necesitan escribir novelas ni tocar la batería.

IBS: Creo que en esos retratos quizá se encuentren algunas muestras de lo mejor que ha escrito nunca. Son muy vívidos y conmovedores.

PA: Escribir ese libro me dejó completamente agotado. Lo escribí en un sorprendente arrebato de actividad; y luego, el agotamiento total, mental y físico. He tardado todo este tiempo[73] en empezar a pensar siquiera en escribir más ficción.

IBS: Debe de haber trabajado mucho para adaptar el estilo a los respectivos estados de ánimo interiores de los personajes individuales. Por ejemplo, de buenas a primeras utiliza indicaciones escénicas en los pasajes que describen a Mary-Lee Swann, y la forma de diario hacia el final, cuando la comunicación entre Morris y su mujer, Willa, se ha interrumpido. Esos cambios bastante bruscos de un modo a otro vinculan inmediatamente forma y contenido, pienso yo, y refuerzan los retratos individuales. En novelas anteriores cambia usted de estilo y de tono a medio capítulo..., pero no de género literario, ¿verdad? Examinemos ese difícil primer encuentro entre Mary-Lee y Miles cuando, de pronto, intercala usted un lenguaje escénico que realza enormemente la incomodidad del momento:

> Si te seguíamos importando, ¿por qué desapareciste, en primer lugar?
>
> Ésa es la gran pregunta, ¿no? *(Pausa. Otro trago de vino.)* Porque pensé que estaríais mejor sin mí; todos vosotros. (239)

Al pasar a Mary-Lee Swann la narración cambia de modo con la mayor naturalidad. Parece un guion escrito para ella, lo que resulta adecuado, dado

que es actriz. Estamos en su mundo.

PA: En su mayor parte esas cosas se me ocurrían de pronto; sin que llegara a pensarlo mucho conscientemente. Pero dan la impresión de que son acertadas.

IBS: La compleja estructura incrementa la sensación de urgencia, creo yo. Las cuatro partes son muy densas y están muy centradas. Dos se titulan como el padre y el hijo, Miles y Morris Heller, cada una dividida en cuatro capítulos numerados. Otra se dedica a Bing Nathan y Compañía y se compone de cuatro capítulos, cada uno titulado con el nombre de cada miembro del grupo. La última parte se titula sencillamente «Todos», y se compone de ocho capítulos que llevan el nombre de seis personajes principales. De manera que utiliza nombres para unos capítulos y números para otros. ¿Por qué?

PA: Miles y Morris son los dos personajes más significativos, y destacan individualmente, mientras que Bing forma parte del grupo: «Bing Nathan y Compañía». Por eso los diferentes capítulos de esa parte llevan el nombre de los cuatro miembros. La estructura refleja esa jerarquía.

IBS: Forma una delicada asimetría, ¿verdad?, en la que la división por capítulos y la jerarquía de personajes van de la mano: 4 + 4 + 4 + 8.

PA: El caso es que siempre pienso en números cuando compongo mis libros. Me pasé mucho tiempo queriendo escribir libros que únicamente tuvieran —qué extraña confesión— un número impar de capítulos, de modo que hubiera un capítulo que cayera justo en el medio. Sólo hay tres libros míos que no tienen capítulos sino partes. *Mr. Vértigo*, *Invisible* y *Sunset Park*. Ésos son los únicos libros con números pares *[risas]*. Siempre he considerado que *Invisible* tiene tres partes y un epílogo, y con *Mr. Vértigo* pasa básicamente lo mismo, tres partes y un epílogo. Luego están los libros

de escritura continua, sin capítulos en absoluto: *Viajes por el Scriptorium*, *Un hombre en la oscuridad*, *El país de las últimas cosas*. En *Fantasmas* ni siquiera hay pausas. Pero en cierto modo, cuatro parecían justos para *Sunset Park*, un cuadrado perfecto.

IBS: Me parece que en *Sunset Park* hay varias vías nuevas y muy interesantes: el tiempo de presente, por ejemplo, el encabalgamiento de frases, la incorporación de elementos de otros géneros literarios para ajustarse a los pensamientos y estados de ánimo de un personaje determinado. También juega con el punto de vista narrativo de diferente forma. Salvo en la última parte sobre Morris Heller, en donde cambia a la perspectiva de segunda persona, todo se transmite a través de un narrador en tercera persona que es por completo omnisciente; incluso, en un caso, hasta el punto de moverse libremente entre el diario de Morris Heller y la realidad narrativa.[74] Hay poco discurso directo, poco diálogo, muy escasas conversaciones directas entre personajes. Aun así, existe un elevado nivel de comprensión y compasión entre ellos. Es de lo más insólito, ¿no?

PA: En su mayor parte, los personajes están solos a lo largo de casi todo el libro. Recuerdan conversaciones que se resumen en la narración. El pasaje del encuentro entre Mary-Lee y Miles es una de las pocas veces en que tenemos efectivamente juntas a dos personas. También está la cena en el restaurante con Morris, Mary-Lee y su marido, Korngold. Bing y Miles charlan en alguna ocasión, lo mismo que Alice y Ellen. En realidad, quizá haya más comunicación directa de lo que usted piensa.

IBS: Con bastante frecuencia, vemos a los personajes únicamente a través de varias capas narrativas, por ejemplo, la presentación de Miles a los ocupantes ilegales de la casa se realiza únicamente a través de la explicación que da Alice sobre la descripción de Miles que hace Bing.

> Un tal Miles Heller vendrá a vivir con ellos mañana o pasado. Bing dice que es con mucho la persona más inteligente e interesante que ha conocido en la vida. (87)

O bien, de manera más radical, en uno de los momentos álgidos de la historia, cuando se describe el efecto que tiene en Miles la primera llamada a su madre en más de siete años, no a través de Miles, sino de Bing:

> ¿Qué impresión te ha dado? Muy buena, contesta Miles. Le llamó estúpido de mierda, imbécil, y asqueroso cobarde, pero luego se echó a llorar, los dos lloraron, y después su voz se volvió cálida y afectuosa, le habló con más cariño del que se merecía, y volver a oírla después de tantos años casi ha sido demasiado para él. Lo lamenta mucho, afirma. (228-229)

¿A qué viene aquí la distancia? Al fin y al cabo, es uno de los momentos más importantes de la historia. ¿Por qué no nos permite echar una ojeada más directa a Miles?

PA: El estilo indirecto le da más fuerza. Describo cómo asimila Bing la información. Así es como nos enteramos de las cosas en este libro, casi siempre a través del punto de vista de otro.

IBS: Desde luego produce un efecto interesante en el lector. Estamos doblemente apartados de la escena, y al mismo tiempo tenemos el privilegio de asistir a una visión muy privada e íntima de los diversos personajes y lo que sucede entre ellos. Nunca he visto antes, y desde luego tampoco en su obra, ese paso atrás en momentos clave sólo para aportar mayor claridad.

PA: Ni siquiera se me ocurrió. Todo me vino de la forma más natural.

IBS: Creo que funciona sumamente bien. Veamos la forma en que habla Pilar. Siempre es a través de Miles, y el tono de él cambia cuando describe el discurso de Pilar. Nunca la oímos a ella.

PA: O es el narrador quien describe a través de Miles.

IBS: ¡Exactamente! Es el estilo doblemente indirecto: dos veces alejado del objeto y, sin embargo, extrañamente íntimo. ¿Y no es un modo narrativo construido de manera consciente?

PA: No, el espíritu del libro estaba muy vivo para mí, no tuve que cuestionar nada. Sabía cómo quería que sonara. Sabía el tono que quería. Siempre lo sé. Cada libro nace de cierta música interior, cierto sentido de la música, y la música de cada libro es diferente de la de todos los demás. La puedo oír; y por tanto sé cómo tendría que sonar. Me parece que me estoy repitiendo, pero lo único que puedo decir es que ésa es la impresión que tengo mientras estoy trabajando. Me pierdo en el libro..., en el libro entero, en la totalidad del libro, aunque esté trabajando en sus partes por separado. Tengo cierto sentido de cómo tiene que conectarse todo. De manera que buena parte de ello tiene que ver con el tono, y el tono está en las frases: en escribir las palabras como debe ser.

IBS: Así que el tono cambia en función del personaje, el estado de ánimo, la emoción, el pensamiento; incluso de la edad, por ejemplo, cuando Alice recuerda el momento de su niñez en que se enteró de la *fatwa* que el ayatolá Jomeini proclamó contra Salman Rushdie:

> [Y] entonces llegó la noticia de que un hombre que vivía en Inglaterra había publicado un libro que irritó a tanta gente en distintas partes del mundo que el barbudo presidente de un país llegó a declarar que había que matarlo por lo que había escrito. (209)

La voz cambia completamente.

PA: Ha vuelto a su antiguo ser de diez años.

IBS: Sí.

PA: Me alegro de que sea tan sensible a esto. Mucha gente no capta los cambios de tono.

IBS: Supongo que mi trabajo consiste en observar esas cosas *[risas]*. El tono también es crucial con respecto a Pilar. Es el personaje femenino más importante, ¿verdad? Aun así, carece de voz propia, y a diferencia de Alice, Ellen y Mary-Lee, no tiene su propio capítulo. ¿Por qué?

PA: No era necesario. El lector lo sabe todo de ella a través de otros puntos de vista. Pilar es fundamental, pero yo quería dejar un espacio en blanco. Aun así, hay muchos pasajes íntimos sobre ella. Recuerde cuando Miles tiene una visión sobre su futuro:

> No es que le dijera lo que tenía que hacer, simplemente le pedía que considerase cuidadosamente el asunto, que sopesara las consecuencias de aceptar o rechazar lo que con toda probabilidad le ofrecerían, y por una vez Pilar guardó silencio, no queriendo hacerle partícipe de sus pensamientos, y él no insistió para que le contestara, porque por la expresión de sus ojos estaba claro que ya reflexionaba sobre esa misma cuestión, intentando proyectarse en el futuro, tratando de imaginarse lo que podría o no significar para ella el hecho de ir a la universidad en Nueva York, y mientras paseaban por el campus desierto y estudiaban las fachadas de los edificios, sintió que Pilar cambiaba ante sus ojos, haciéndose mayor delante de él, y de pronto se hizo una idea de cómo sería dentro de diez, de veinte años, Pilar en plena lozanía de su desarrollo como mujer, Pilar ya madura personalmente y, sin embargo,

caminando con la sombra de la muchacha pensativa que ahora paseaba a su lado. (191-192)

No parecía necesario asignarle capítulo propio. Está muy presente.

IBS: A través de él.

PA: Sí.

IBS: En lo que se refiere a la acción, el momento fundamental en *Sunset Park* es cuando Miles oye hablar de él en la cocina a Morris y Willa:

> Lo estaban diseccionando a conciencia, desmembrándolo con los reposados y eficaces tajos de un patólogo llevando a cabo una autopsia, hablando de él como si ya estuviera muerto. (32)

Entonces es cuando decide desaparecer, y así, como varios de sus protagonistas masculinos, lo abandona todo de improviso.

PA: Sí, se trata de una decisión súbita. En mis novelas hay gente que lo tira todo por la borda y se marcha, y, por supuesto, la desposesión ha sido uno de nuestros temas de conversación. Acuérdese de Nashe en *La música del azar*. Tiene sus razones para desaparecer: su mujer lo ha abandonado, ha heredado un montón de dinero, de manera que se siente libre de hacer lo que le apetezca.

IBS: Marco desaparece.

PA: Marco desaparece. Lo desalojan de su apartamento, pero desde luego la desaparición en su caso es deliberada, un autosabotaje. Podría haberse quedado allí de cien maneras diferentes, pero el muchacho tiene las ideas un tanto aturulladas y cree en el valor espiritual de la pasividad

[risas]. ¿Quién más anda por ahí? Benjamin Sachs se larga. Porque ha matado a alguien. Hector Mann también se larga. Otro asesinato, aunque no lo haya cometido él.

IBS: Todos tienen motivos para que la desposesión sea brusca y radical.

PA: Con Miles es algo diferente: radical pero no tan brusca. La muerte de Bobby lo reconcome desde hace tiempo. Luego oye a escondidas la conversación fatal entre su padre y su madrastra. Le resulta tan devastador que acaba fugándose.

IBS: Y lo abandona todo. Por supuesto, en *Sunset Park* lleva a otro nivel su interés por las cosas abandonadas: el sacarlas de casas vacías se convierte aquí en un trabajo habitual. Miles no sólo borra esas huellas de la vida de gente ausente; también se encarga de dejar constancia de ellas. Eso se anuncia ya en la primera frase: «Durante casi un año ya, viene tomando fotografías de cosas abandonadas». Más adelante, Miles se conmueve al darse cuenta de que

> [e]n Florida estaban los objetos abandonados, y ahora se ha topado con las personas olvidadas de Brooklyn. Sospecha que es un territorio que vale la pena explorar. (125)

PA: Leí en el *New York Times* un artículo sobre esos operarios que se dedican a sacar enseres de casas abandonadas. Me causó mucha impresión, y di ese trabajo a Miles porque parecía encajar con su personalidad.

IBS: Entiendo que le causara impresión. Lleva escribiendo más de treinta años sobre ello *[risas]*.

PA: *[Risas.]* Quizá. Pero no sabía que existiera ese trabajo de vaciar casas, subcontratado por los bancos que ejecutan hipotecas por impago.

IBS: Sólo han de sacar la basura, ¿no? No los contratan para documentar lo que dejan en esas casas.

PA: No, su trabajo consiste en dejarlas limpias para que los bancos puedan venderlas.

IBS: Vale, de modo que sacar fotos es idea de Miles.

PA: Idea suya. Los demás roban cosas, pero Miles sólo toma fotos. No quiere cosas. Quiere fotografías de cosas, imágenes en vez de objetos.

IBS: Desde *El país de las últimas cosas* tiene usted gente recogiendo basura, atesorando objetos abandonados, poniendo otro nombre a objetos rotos, escribiendo sobre ellos. Tal como yo lo veo, tales actos sirven para situar o preservar las cosas abandonadas; aunque sólo sea por un tiempo.

PA: Eso es. Aquí, como en *Smoke*, las cosas se captan y documentan; no con palabras, sino con imágenes.

IBS: Ellen también trata de representar una ausencia en sus dibujos, un tanto perturbadores:

> Quería pintar cuadros que evocaran la callada maravilla de la objetualidad pura, el éter sagrado que respira en los espacios entre las cosas, expresar la existencia humana en una plasmación minuciosa de todo lo que está *por ahí*, más allá de nosotros, a nuestro alrededor, igual que el invisible cementerio se encuentra justo delante de ella, aunque no pueda verlo. (109)

PA: Creo que eso es lo que hace la buena pintura.

IBS: ¿Invisible y, sin embargo, tangible?

PA: Sí, la objetualidad de lo que se puede tocar. Ellen está buscando una especie de trascendencia en lo real. Piense en el efecto que puede tener Vermeer en un observador atento. Todo de lo más normal y corriente —una mujer mirando por la ventana—, pero en lo que se siente la presencia de algo sagrado y eterno. Aunque no creo en Dios, cuando contemplo un Vermeer siento una presencia divina. Eso es lo que Ellen trata de conseguir en su pintura.

IBS: Al mismo tiempo, está documentando algo roto, ¿no es verdad?, una especie de desconexión o espacio en blanco.

Ahora va avanzando, adentrándose cada vez más en el inframundo de su propia nada, el lugar de su interior que coincide con todo lo que ella no es. (199)

PA: Creo que está desapareciendo de sí misma, y entonces se ve desde una perspectiva diferente. Hablábamos de esto el otro día en relación con el amor. Al entregarse uno y desaparecer de sí mismo, abre un ámbito de conexión entre dos personas..., el espacio *intermedio*. Aquí, no es entre dos personas; ocurre en su interior. Ellen es una persona atribulada, continuamente a punto de venirse abajo. Veamos...

> Sobre su cabeza el cielo es gris, azul o blanco, a veces amarillo o rojo, en ocasiones púrpura. Bajo sus pies la tierra es verde o parda. Su cuerpo se yergue en la confluencia del cielo y la tierra, y es suyo y de nadie más. Sus pensamientos le pertenecen. Sus deseos también. Encallada en el reino del uno, invoca el dos, el tres, el cuatro y el cinco. A veces el seis. En ocasiones incluso el sesenta. (199)

Es la declaración de su confusión. Siente que se está evaporando, y trata de volver a la vida. Este párrafo no explica realmente la confusión de Ellen, sino que la interpreta, representa el proceso de pensar.

IBS: Está el momento del vacío, del que ya hemos hablado antes.

PA: El vacío es donde dejamos de ser.

IBS: Y también el fructífero momento de la creatividad, ¿no? Es el espacio «intermedio» donde ocurren las cosas, el espacio en blanco que provoca, desencadena y determina. Cambia de libro a libro, pero «el lugar de la propia nada» es una figura recurrente en su obra. Básicamente, es lo que hemos venido en llamar «espacios blancos», ¿no es así?

PA: Sí, es una especie de vacío metafísico, pero también puede estar en la habitación, dentro de una persona, bajo el cielo, o ser una persona, la incomprensible inmensidad. El «inhóspito infinito» de Melville.

IBS: Aquí es interesante: «Su propia nada». Eso no lo había dicho antes. En *Ciudad de cristal*, Quinn busca una «nada», y hacia el final de la historia «no estaba en ninguna parte». Marco también llega a un callejón sin salida en *El Palacio de la Luna* y al final descubre la importancia de saltar entre espacios blancos.

PA: Y aquí Morris se siente

> perdido en medio de un páramo. A última hora de la tarde, empiezas a resignarte al hecho de que el páramo es ahora tu hogar, donde te toca pasar los últimos años de tu vida. (256)

El «páramo», es decir, «ninguna parte», se refiere aquí al inconstante lugar en el que Morris se encuentra abandonado por su mujer y por su hijo

al tiempo que se siente desgarrado entre los dos. Es una especie de exagerado comentario sobre el hecho de que, como tantos personajes de mis libros, Morris trata de asumir la ambigüedad. Las cosas no van a resolverse, y tiene que aceptarlo. Eso es lo que se está mostrando a sí mismo.

IBS: Sí, deja usted las cosas poco claras en relación con Willa y Miles.

PA: Él se niega a abandonar a cualquiera de los dos, aunque Willa ya no quiere saber nada de Miles. Se tiene la impresión, no obstante, de que al final Willa terminará recapacitando. Quiere verdaderamente a Morris, y pienso que llegarán a solucionar sus problemas. El hecho de que Morris haya estado al borde de la muerte lo cambia todo, y Willa acabará perdonando a Miles. La cuestión es si Miles va a perdonarse a sí mismo. Lo vemos fugazmente por última vez cruzando el puente de Brooklyn.

IBS: Ha dejado usted varias cuestiones abiertas, y no estamos seguros de cómo termina. Ha habido ahora un segundo acto de violencia y nos hace pensar que, quizá, el primero no fue tan inocente como queremos creer. Tal vez haya algo, después de todo, puede que empujara a Bobby a propósito contra el coche que venía.

PA: Pretendía ser ambiguo. Miles está otra vez desesperado. Se ha esforzado mucho a lo largo de los años en *no* ser de los que agreden, y ahora vuelve a ser de esos que dan un puñetazo. Aunque probablemente esté justificado (estaba defendiendo a Alice, al fin y al cabo), se siente tremendamente mal por lo que ha hecho. Objetivamente hablando, sin embargo, no es el fin del mundo. Podrían acusarlo de agresión a un agente de policía, pero como es su primer delito, probablemente acabaría con una multa o en libertad condicional. Su futuro no es tan sombrío. Sólo se lo parece a él en esos momentos.

IBS: Desde que *Sunset Park* salió en 2010, ha escrito dos libros autobiográficos, *Diario de invierno* e *Informe del interior*, y el otro día me dijo que ahora está trabajando de nuevo en una obra de ficción.

PA: Sí, he empezado un nueva novela. Si logro sacarlo adelante, podrá ser un libro largo. Me lo he pasado muy bien hasta ahora, y todos los días me siento frente al escritorio y me repito la suerte que tengo de dedicarme a esto. En cierto modo, cada libro ha sido mejor que el anterior. O más bien, me he esforzado en llegar a una mejor comprensión de lo que hago y de lo que intento decir. Fracasando mejor, por decirlo así. ¿Tiene sentido?

IBS: Sí, ya hemos hablado antes de esto, cuando dijo que es como si hubiera un ritmo alternante entre libros largos y libros breves, entre libros complejos y libros sencillos. Es completamente lógico que la escritura se haga más aguda, audaz e intrincada dentro de una forma más simple. Es decir, en un libro como *Sunset Park* hay más complejidad dentro de un marco sencillo con un elenco de personajes razonablemente corriente. Personalmente, creo que *Sunset Park* es una absoluta obra maestra. Pero, por supuesto, depende de los criterios que utilice usted al hablar de buenos libros.

PA: También depende del estado de ánimo en que me encuentre cuando digo que van a mejor.

IBS: *[Risas.]*

LISTA COMPLETA DE LAS OBRAS DE PAUL AUSTER

OBRAS AUTOBIOGRÁFICAS

A salto de mata. Crónica de un fracaso precoz, Booket, Barcelona, 2012 (traducción de Benito Gómez Ibáñez)

Diario de invierno, Booket, Barcelona, 2013 (traducción de Benito Gómez Ibáñez)

El cuaderno rojo. Historias verdaderas, Booket, Barcelona, 2012 (traducción de Justo Navarro y Damián Alou)

Informe del interior, Booket, Barcelona, 2013 (traducción de Benito Gómez Ibáñez)

La invención de la soledad, Booket, Barcelona, 2012 (traducción de M.ª Eugenia Ciocchini)

NOVELAS

4 3 2 1, Seix Barral, Barcelona, 2017 (traducción de Benito Gómez Ibáñez)

Brooklyn Follies, Booket, Barcelona, 2013 (traducción de Benito Gómez Ibáñez)

El libro de las ilusiones, Booket, Barcelona, 2012 (traducción de Benito Gómez Ibáñez)

El país de las últimas cosas, Booket, Barcelona, 2012 (traducción de M.ª Eugenia Ciocchini)

Invisible, Anagrama, Barcelona, 2009 (traducción de Benito Gómez Ibáñez)

La música del azar, Booket, Barcelona, 2015 (traducción de Maribel de Juan)

La noche del oráculo, Booket, Barcelona, 2012 (traducción de Benito Gómez Ibáñez)

La trilogía de Nueva York (*Ciudad de cristal*, *Fantasmas*, *La habitación cerrada*), Booket, Barcelona, 2016 (traducción de Maribel de Juan)

Leviatán, Booket, Barcelona, 2014 (traducción de Maribel de Juan)

Mr. Vértigo, Booket, Barcelona, 2014 (traducción de Maribel de Juan)

Sunset Park, Anagrama, Barcelona, 2010 (traducción de Benito Gómez Ibáñez)

Tombuctú, Booket, Barcelona, 2012 (traducción de Benito Gómez Ibáñez)

Un hombre en la oscuridad, Anagrama, Barcelona, 2008 (traducción de Benito Gómez Ibáñez)

Viajes por el Scriptorium, Booket, Barcelona, 2014 (traducción de Benito Gómez Ibáñez)

OTRA PROSA

Aquí y ahora. Cartas 2008-2011 (con J. M. Coetzee), Anagrama & Mondadori, Barcelona, 2012 (traducción de Javier Calvo y Benito Gómez Ibáñez)

Collected Prose: Autobiographical Writings, True Stories, Critical Essays, Prefaces, and Collaborations with Artists, Faber & Faber, Londres, 2003; Nueva York, Picador, 2005

Conversations with Paul Auster (ed. de James M. Hutchisson), University Press of Mississippi, Jackson, 2013

Double Game (con Sophie Calle), Violette Editions, Nueva York, 1999; 2007

The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews, Sun & Moon Press, Los Ángeles, 1992

White Spaces, Station Hill, Barrytown, Nueva York, 1980

Why Write, Burning Deck, Providence, 1996

LIBROS ILUSTRADOS

El cuento de Navidad de Auggie Wren (con Isol), Booket, Barcelona, 2013 (traducción de Ana Nuño)

La ciudad de cristal, novela gráfica, adaptación de Paul Karasik y David Mazzucchelli, Ediciones La Cúpula, Barcelona (3 tomos: «La torre de Babel», «Paul Auster encuentra a Paul Auster», «La búsqueda de Quinn»), 1997-1998

La historia de mi máquina de escribir (con ilustraciones de Sam Messer), Booket, Barcelona, 2013 (traducción de Benito Gómez Ibáñez)

POESÍA

Autobiography of the Eye [«Autobiografía del ojo»], Beaverdam Press, Portland, 1993

Disappearances: Selected Poems [«Desapariciones. Poemas selectos»], Overlook Press, Nueva York, 1988

Facing the Music [«Aceptando las consecuencias»], Station Hill, Nueva York, 1980

Fragments from Cold [«Fragmentos del frío»], Parenthèse, Nueva York, 1977

Poesía completa, Seix Barral, Barcelona, 2012 (traducción de Jordi Doce)

Unearth [«Exhumación»], Living Hand, Nueva York, 1974

Wall Writing [«Escritura mural»], The Figures, Berkeley, 1976

FILMS

Collected Screenplays, Faber & Faber, Londres, 2010

La vida interior de Martin Frost, Booket, Barcelona, 2017 (traducción de Benito Gómez Ibáñez)

Lulu on the Bridge, Anagrama, Barcelona, 2006 (traducción de Javier Calzada)

Smoke & Blue in the Face, Anagrama, Barcelona, 2006 (traducción de Maribel de Juan)

EDITOR

Creía que mi padre era Dios (Relatos verídicos de la vida americana), Anagrama, Barcelona, 2006 (traducción de Cecilia Ceriani)

Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition, Grove Press, Nueva York, 2006

The Random House Book of Twentieth-Century French Poetry: With Translations by American and British Poets, Random House, Nueva York, 1982

TRADUCCIONES (SELECCIONADAS)

AA. VV.: *A Little Anthology of Surrealist Poems*, Siamese Banana Press, Nueva York, 1972

BLANCHOT, Maurice: *Vicious Circles: Two Fictions* y «After the Fact», Station Hill, Nueva York, 1985

BOUCHET, André du: *Openwork: Poetry and Prose*, Yale University Press, New Haven, 2014 (con Hoyt Rogers)

—: *The Uninhabited: Selected Poems of André du Bouchet*, Living Hand, Nueva York, 1976

CLASTRES, Pierre: *Chronicle of the Guayaki Indians*, Zone Books, Nueva York, 1998

DUPIN, Jacques: *Fits and Starts: Selected Poems of Jacques Dupin*, Living Hand, Weston, 1973

JOUBERT, Joseph: *The Notebooks of Joseph Joubert*, North Point Press, San Francisco, 1983; *New York Review of Books*, Nueva York, 2005

MALLARMÉ, Stéphane: *A Tomb for Anatole*, North Point Press, San Francisco, 1983; New Directions, Nueva York, 2005

MIRÓ, Joan: *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*, G. K. Hall, Boston, 1986

PETIT, Philippe: *On the High Wire*, Random House, Nueva York, 1985

SARTRE, Jean-Paul: *Life / Situations: Essays Written and Spoken*, Pantheon, Nueva York, 1977 (con Lydia Davis)

SIMENON, Georges: *African Trio (Aboard the Aquitaine)*, Harcourt, Nueva York, 1979 (con Lydia Davis)

BIBLIOGRAFÍA

ALFORD, Steven E.: «Mirrors of Madness: Paul Auster's The New York Trilogy», *Critique 37*, n.º 1 (otoño de 1995), pp. 16-32.

BARONE, Dennis, ed.: *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1995.

BELLINELLI, Matteo: *Paul Auster: Le trame della scrittura*, Casagrande, Bellinzona (Suiza), 2005.

BEWES, Timothy: «Against the Ontology of the Present: Paul Auster's Cinematographic Fictions», *Twentieth Century Literature* 53, n.º 3 (otoño de 2007), pp. 273-297.

BILTON, Alan: *An Introduction to Contemporary American Fiction*, New York University Press, Nueva York, 2003.

BLOOM, Harold: *Paul Auster*, Chelsea House Publishers, Filadelfia, 2004.

BÖKÖS, Borbála: «On Intermedial References in Paul Auster's and Wayne Wang's Smoke (1995)», *University of Bucharest Review*, n.º 1 (2011), pp. 20-30.

BOULTER, Jonathan: *Melancholy and the Archive: Trauma, History and Memory in the Contemporary Novel*, Continuum, Londres, 2011.

BROWN, Mark: *Paul Auster*, Manchester University Press, Mánchester, 2007.

BUSSE, Beatrix: «“One Should Never Underestimate the Power of Books”: Writing and Reading as Therapy in Paul Auster's Novels», *Beyond*

Cognitive Metaphor Theory, Perspectives on Literary Metaphor, Routledge, Nueva York, 2011, pp. 177-195.

BUTLER, Martin, y Jens Martin Gurr: «The Poetics and Politics of Metafiction: Reading Paul Auster's Travels in the Scriptorium», *English Studies* 89, n.º 2 (2008), pp. 195-209.

CHÉNETIER, Marc: *Paul Auster as the Wizard of Odds: «Moon Palace»*, Didier Erudition, París, 1996.

CIOCIA, Stefania, y Jesús A. González: *The Invention of Illusions: International Perspectives on Paul Auster*, Cambridge Scholars, Newcastle Upon Tyne, 2011.

CLARK, James: *Rather Have the Blues: The Novels of Paul Auster, The Films of Jacques Demy*, Springtime Publishers, Toronto, 2008.

CONTAT, Michel, y Paul Auster: «The Manuscript in the Book: Conversation», *Yale French Studies* 89 (1996), pp. 160-187.

CORTANZE, Gérard de: *Paul Auster's New York*, Livre de Poche, París, 1997.

—: *La Solitude du labyrinthe: Essai et entretiens*, Actes Sud, Arlés, 1997.

CORTANZE, Gérard de, y James Rudnick: *Le New York de Paul Auster*, Editions du Chêne, París, 1996.

DION, Michel: *L'être et le crime: Cinq romans-phares,* Éditions Nota bene, Montreal, 2013.

DONOVAN, Christopher: *Postmodern Counternarratives: Irony and Audience in the Novels of Paul Auster, Don DeLillo, Charles Johnson, and Tim O'Brien*, Routledge, Nueva York, 2005.

DUPERRAY, Annick: *Paul Auster, Les ambiguïtés de la négation*, Editions Belin, París, 2003.

—: *L'oeuvre de Paul Auster: Approches et lectures plurielles*, Actes Sud / Université de Provence, Arlés, 1995.

ECKHARD, Petra: *Chronotopes of the Uncanny: Time and Space in Postmodern New York Novels. Paul Auster's «City of Glass» and Toni Morrison's «Jazz»*, Transcript, Bielefeld, 2011.

ENGELMANN, Jonas: *«Welches Vergessen erinnere ich?» Auschwitz im Werk von Paul Auster und Hubert Fichte*, Tectum, Marburgo, 2007.

FINKELSTEIN, Norman: «In the Realm of the Naked Eye: The Poetry of Paul Auster», *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1995, pp. 44-60.

FORD, Mark: «Inventions of Solitude: Thoreau and Auster», *Journal of American Studies* 33, n.º 2 (1999), pp. 201-219.

GAVILLON, François: *Paul Auster, gravité et légèreté de l'écriture*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2000.

GRANDJEAT, Yves-Charles: *Réussir l'épreuve de littérature, «Moon Palace» Paul Auster*, Ellipses, París, 1996.

HANDLER, Nina: *Drawn Into the Circle of Its Repetitions: Paul Auster's «New York Trilogy»*, Borgo Press, San Bernardino, California, 1996.

HERFORTH, Maria-Felicitas: *Erläuterungen zu Paul Auster, «Moon Palace»*, Bange, Hollfeld, 2009.

HERZOGENRATH, Bernd: *An Art of Desire: Reading Paul Auster*, Rodopi, Ámsterdam, 1999.

HOLZAPFEL, Anne M.: *«The New York Trilogy»: Whodunit?: Tracking the Structure of Paul Auster's Anti-Detective Novels*, Peter Lang, Fráncfort del Meno, 1996.

KAMMERER, Hilmar: *Paul Auster: «Moon Palace»*, Stark, Frisinga, 2001.

KRÄMER, Kathrin: *Walking in Deserts, Writing out of Wounds: Jewishness and Deconstruction in Paul Auster's Literary Work*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2008.

KUCZMA, Katarzyna: *Remembering Oneself, Charting the Other: Memory as Intertextuality and Self-Reflexivity in the Works of Paul Auster*, Wissenschaftlicher Verlag, Tréveris, 2012.

MARTIN, Brendan: *Paul Auster's Postmodernity*, Routledge, Nueva York, 2008.

NEALON, Jeffrey T.: «Work of the Detective, Work of the Writer: Paul Auster's City of Glass», *Detecting Texts: The Metaphysical Detective*

Story from Poe to Postmodernism, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1999, pp. 117-134.

O'Brien, John: «Paul Auster, Danilo Kiš», *Review of Contemporary Fiction*, Normal, IL, 1994.

Patteson, Richard F.: «The Teller's Tale: Text and Paratext in Paul Auster's Oracle Night», *Critique* 49, n.º 2 (2008), pp. 115-128.

Peacock, James: *Understanding Paul Auster*, University of South Carolina Press, Columbia, 2010.

Peacock, Jim: «Carrying the Burden of Representation: Paul Auster's The Book of Illusions», *Journal of American Studies* 40, n.º 1 (abril de 2006), pp. 53-69.

Pesso-Miquel, Catherine: *Toiles trouées et déserts lunaires dans «Moon Palace» de Paul Auster*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, 1996.

Rowen, Norma: «The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster's City of Glass», *Critique* 32, n.º 4 (1991), pp. 224-234.

Rubin, Derek: «"The Hunger Must Be Preserved at All Costs": A Reading of The Invention of Solitude», *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1995, pp. 60-71.

Russell, Alison: «Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction», *Critique* 31, n.º 2 (invierno de 1990), pp. 71-84.

Saed, Ivonne: *Sobre Paul Auster: Autoría, Distopía y Textualidad,* Lectorum, Ciudad de México, 2009.

Salmela, Markku: *Paul Auster's Spatial Imagination*, Tampere University Press, Tampere, 2006.

Sarmento, Clara: *As Palavras, a Página e o Livro: A Construção literária na obra de Paul Auster*, Ulmeiro, Lisboa, 2001.

Sauer-Kretschmer, Simone, y Christian A. Bachmann, eds.: *Paul Auster: Beiträge zu Werk und Poetik*, Bachmann, Essen, 2012.

SCARDINO, Rafaela: *Movimentos de Demolição: Deslocamentos, identidades e Literatura*, Edufes, Vitória (Brasil), 2011.

SHILOH, Ilana: «A Place Both Imaginary and Realistic: Paul Auster's The Music of Chance», *Contemporary Literature* 43, n.º 3 (otoño de 2002), pp. 488-517.

—: *Paul Auster and Postmodern Quest: On the Road to Nowhere*, Peter Lang, Nueva York, 2012.

SIMON, Anke: *Paul Auster, «Moon Palace»*, Schöningh, Paderborn, 2007.

SLETHAUG, Gordon: «From Auster to Wang: Postmodern Indeterminacy, "Auggie Wren's Christmas Story," and Smoke», *Literature and Aesthetics*, n.º 10 (2000), pp. 127-146.

SOUCY, Pierre-Yves: *L'oeil et le mur: sur la poésie de Paul Auster*, La Lettre Volée, Bruselas, 2003.

SPRINGER, Carsten: *Crises: The Works of Paul Auster*, Peter Lang, Fráncfort del Meno, 2001.

—: *A Paul Auster Sourcebook*, Peter Lang, Fráncfort del Meno, 2001.

SÜßENGUTH, Martina: *«A Poet of the Eye»–the Role of Art in Paul Auster's Works*, Tectum, Marburgo, 2014.

THEOBALD, Tom: *Existentialism and Baseball: The French Philosophical Roots of Paul Auster*, Lambert Academic Publishing, Riga, 2010.

TROFIMOVA, Evija: *Paul Auster's Writing Machine: A Thing to Write With*, Bloomsbury Academic, Nueva York, 2014.

TULINIUS, Torfi H.: *Bjartur og frú Emilía*, n.º 1 (1997).

VANSKIKE, Elliott Lee: *«Reading Masochistically: The Workings of Frustration in the Fiction of Gertrude Stein, Alain Robbe-Grillet, Paul Auster, Kathy Acker, and J. G. Ballard»* (tesis doctoral), University of Iowa, Iowa, 2000.

VARVOGLI, Aliki: *The World That Is the Book: Paul Auster's Fiction*, Liverpool University Press, Liverpool, 2001.

VIDAL, Jean-Pierre: *Babel et après: Paul Auster*, Tangence, Rimouski, 1994.

NOTAS

[1]. Norman Finkelstein, Dennis Barone (ed.), «In the Realm of the Naked Eye: The Poetry of Paul Auster», en *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, p. 45, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1995.

[2]. Véase el vídeo de la ceremonia en <http://hum.ku.dk/auster>.

[3]. Las conversaciones se desarrollaron entre noviembre de 2011 y noviembre de 2013. *Diario de invierno* e *Informe del interior* se discutieron en formato de manuscrito.

[4]. Esta conversación se llevó a cabo en el otoño de 2011, cuando *Diario de invierno* aún se encontraba en forma de manuscrito. *Informe del interior* no se empezó hasta 2012.

[5]. Siri Hustvedt, mujer de Auster.

[6]. 2011.

[7]. Esta conversación se desarrolló en noviembre de 2011. *Diario de invierno* se publicó en octubre de 2012.

[8]. Escrito en 1978-1979, publicado en 1980.

[9]. Lydia Davis, mujer de Auster de 1974 a 1979.

[10]. Paul Auster y Michel Contat, «The Manuscript in the Book: Conversation», pp. 160-187, *Yale French Studies*, 89, New Haven, 1996.

[11]. Cuando manteníamos esta conversación, Auster acababa de terminar *Diario de invierno*. Se publicó casi un año después.

[12]. En *Tombuctú*.

[13]. Allen Mandelbaum (1926-2011), traductor, poeta y catedrático de Humanidades en la Universidad de Wake Forest.

[14]. En noviembre de 2011.

[15]. Véanse las conversaciones sobre *Sunset Park* e *Invisible*.

[16]. En la conversación sobre *La invención de la soledad* en noviembre de 2011. El presente diálogo se produjo en mayo de 2013.

[17]. Seguidores de Aristóteles que caminaban mientras discutían.

[18]. Esta conversación se produjo en mayo de 2013 sobre la base de una versión manuscrita que no incluía el «Álbum» de fotografías. El libro se publicó seis meses después.

[19]. «Informe del interior» (manuscrito sin publicar), p. 154. Aparece primero en «Notas de un cuaderno de ejercicios», 1967, en *Poesía completa*, p. 287.

[20]. Véase la contracubierta de la edición de Penguin.

[21]. Véase el párrafo final de la novela.

[22]. Obra impresa en la edición en tapa dura de *A salto de mata*.

[23]. Auster hizo dos películas con Lou Reed, *Blue in the Face* y *Lulu on the Bridge.*

[24]. Véase la conversación sobre *El Palacio de la Luna*.

[25]. Nathaniel Hawthorne, *Fanshawe*, publicado en 1828 de forma anónima.

[26]. «El país de las últimas cosas», las primeras páginas de lo que luego sería la novela completa, salió en el n.º 96 de *Paris Review* (verano de 1985).

[27]. *Los 900 días*, Plaza & Janés, Barcelona, traducción de J. Ferrer Aleu, 1970.

[28]. Esta conversación se mantuvo seis días después de que la gran tormenta *Sandy* golpeara la Costa Este en noviembre de 2012. Rockaway se encuentra en la costa de Queens, que resultó gravemente dañada. Una semana después del desastre, mucha gente seguía sin un techo sobre la cabeza.

[29]. En *El Palacio de la Luna*.

[30]. En «The Berg Collection of English and American Literature», Public Library, Nueva York.

[31]. El film de Immy Humes, *Doc*, ganó el premio del International Literary Film Festival de 2011 en la sección de documentales sobre literatura.

[32]. Véase la conversación sobre *La noche del oráculo*.

[33]. «Radios», n.º 9 (marzo de 1972), *Poesía Completa*, p. 21.

[34]. Steven Weisenburger, Dennis Barone (ed.), «Inside Moon Palace», *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, p. 141, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1995.

[35]. Descrita en *El cuaderno rojo*.

[36]. En *A salto de mata*, «Apéndice 1: Tres obras».

[37]. En 1993 se estrenó una adaptación cinematográfica de *La música del azar*, dirigida por Philip Haas.

[38]. Sophie Calle respondió dando las gracias a Auster por su permiso para mezclar ficción y realidad en la adaptación de Maria que ella hizo en su libro *Double Game* (Violette Editions, 1999; 2007).

[39]. Aquí, Auster utiliza el lugar donde vive; en *Sunset Park* utiliza el tiempo en el que vive. Véase la conversación inicial sobre *Sunset Park*.

[40]. Descrita en *Diario de invierno*.

[41]. Esta conversación se mantuvo en marzo de 2012, ocho meses antes de la publicación de *Informe del interior*.

[42]. Walter Clairborne Rawley, homónimo de Raleigh. Véase el ensayo de Auster «The Death of Sir Walter Raleigh», 1975, reimpreso en *Collected Prose*.

[43]. El equilibrista francés que cobró fama por transitar sobre la cuerda floja entre las Torres Gemelas del World Trade Center de la ciudad de Nueva York en agosto de 1974. Auster tradujo su libro *On the High Wire* (Random House, Nueva York, 1985) y escribió un ensayo sobre él en 1982, reimpreso en *Collected Prose*.

[44]. Ricky Jay es un mago, actor y escritor norteamericano; David Blaine es un ilusionista especialista en retos de resistencia.

[45]. Véase la conversación sobre *La invención de la soledad*.

[46]. *A salto de mata* se publicó en ese periodo de cinco años. Se trata, sin embargo, de un texto autobiográfico, no de una novela.

[47]. Zosia Goldberg, *Running Through Fire: How I Survived the Holocaust*, Mercury House, San Francisco, 2004.

[48]. Escrito en 1983, publicado en 1986.

[49]. Zimmer, el protagonista de *El libro de las ilusiones*, es un personaje secundario de *El Palacio de la Luna* (1989), y vuelve a aparecer en *Viajes por el Scriptorium* (2007).

[50]. François-René de Chateaubriand (1768-1848). Los demás son personajes de Auster; el último, Martin Frost, es un personaje inventado por otro personaje, Hector Mann.

[51]. Para una discusión sobre la evolución de este film, véase la entrevista de Auster con Céline Curiol en «The Making of The Inner Life of Martin Frost», *Collected Screenplays*, pp. 409-425.

[52]. D. T. Max, «"The Book of Illusions": Paul Auster's Professor of Despair», *The New York Times*, 1 de septiembre de 2002, <https://www.nytimes.com/2002/09/01/books/the-professor-of-despair.html>.

[53]. Mark Brown, *Paul Auster*, Manchester University Press, Mánchester, 2007, p. 95.

[54]. «Escritura mural» (1971-1975), en *Poesía completa*, p. 63.

[55]. La Bella Madre Perfecta.

[56]. En *Leviatán*, *El libro de las ilusiones* y *Un hombre en la oscuridad*.

[57]. Sam Sacks, «Peer Review: Paul Auster Perplexes», *Open Letter Monthly*, <http://www.openlettersmonthly.com/peer-review-paul-auster-perplexes>.

[58]. Anna Blume y Samuel Farr de *El país de las últimas cosas*; Daniel Quinn, Peter Stillman, Sophie, Fanshawe (y J. P. Flood) de *La trilogía de Nueva York*; Marco Fogg de *El Palacio de la Luna*; Ben Sachs de *Leviatán*; John Trause de *La noche del oráculo*.

[59]. Alfred Hickling, «Where's the exit?», *The Guardian*, 14 de octubre de 2006, <http://www.theguardian.com/books/2006/oct/14/fiction.paulauster>.

[60]. El segundo nombre de Auster es Benjamin.

[61]. Las ediciones de Faber y Henry, erróneamente, dicen «su» (error que pasó a la edición española).

[62]. En Estados Unidos, *Viajes por el Scriptorium* y *Un hombre en la oscuridad* ya están disponibles en un solo volumen: *Day / Night: Two Novels* (Nueva York, Picador, 2013).

[63]. Rosary Hill Home, Nueva York.

[64]. Franklin Pierce, presidente de Estados Unidos (1853-1857), fue compañero de habitación de Hawthorne en el Bowdoin College.

[65]. *Ladrón de bicicletas*, dir.: Vittorio de Sica; *El mundo de Apu*, dir.: Satyajit Ray; *La gran ilusión*, dir.: Jean Renoir; *Cuentos de Tokio*, dir.: Yasujiro Ozu.

[66]. *Informe del interior* aún no se había concluido cuando se desarrolló esta conversación.

[67]. El trovador provenzal Bertran de Born (1140-1215).

[68]. Poeta de la Grecia clásica, Alejandría, s. III a. C.

[69]. *Invisible* y *Sunset Park*.

[70]. *Smoke* (1995), dir.: Wayne Wang.

[71]. *La palabra* (1955), dir.: Carl Th. Dreyer, ganadora del León de Oro del Festival de Cine de Venecia. El film se basa en el drama de Kaj Munk, *Ordet*, 1932.

[72]. Más adelante, en *Sunset Park*, Bing explora activamente su propia sexualidad mientras a Ellen le angustia la suya de una forma un tanto extrema.

[73]. Hasta el otoño de 2012, cuando se produjo esta conversación.

[74]. Véase *Sunset Park*, p. 269.

Una vida en palabras
Paul Auster

Título original: *A Life in Words*

Diseño de la portada, Planeta Arte & Diseño

Seix Barral, un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.
Avda. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
www.seix-barral.es
www.planetadelibros.com

Primera edición en libro electrónico (epub): junio de 2018

ISBN: 978-84-322-3398-2 (epub)

Conversión a libro electrónico: El Taller del Llibre, S. L.
www.eltallerdelllibre.com